Gesammelte Schriften

von

Franz Liszt.

Herausgegeben von

L. Ramann.

Dritter Band.
Dramaturgische Blätter.

I. Abtheilung.

Essays über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten und Darsteller.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Dramaturgische Blätter.

I. Abtheilung.

Essays

über musikalische Bühnenwerke und Bühnenfragen, Komponisten
und Darsteller

von

Franz Liszt.

In das Deutsche übertragen

von

L. Ramann.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1881.

Inhaltsverzeichnis.

I.

„Orpheus“ von Gluck.

1854 [1]).

ährend der zwanzigjährigen Regierung des Großherzogs Carl Friedrich wurde in Weimar der 16. Februar, der Geburtstag der Frau Großfürstin Marie Paulowna, durch eine Festvorstellung des Theaters gefeiert. Obwohl die Wittwentrauer der hohen Frau ihr in diesem Jahre nicht erlaubte derselben durch ihre Gegenwart die Weihe zu geben, so war nichts desto weniger das Theater erleuchtet und gefüllt, als wäre sie zugegen.

Man hatte dieses Mal den „Orpheus“ von Gluck als Festoper gewählt — eine Wahl, welche der Intendanz entschieden zur Ehre gereicht. Denn es läßt sich der von mehreren deutschen Residenzen mit bestem Erfolg durchgeführte Grundsatz nicht energisch genug betonen: daß es zu den ersten Aufgaben der Hofbühnen gehört, bei Gelegenheiten wie hier, wo man zu Ehren hoher Personen außergewöhnliche Kosten für Scenerie und Ausstattung aufwendet, auch nur solche Kunstwerke zu wählen, welche an Werth und Bedeutung der Festfeier, zu deren Verschönerung die Kunst beitragen soll, würdig sind. Da das Publikum im allgemeinen weder so kultivirt ist noch reinen Geschmack genug besitzt, um sich mit großem Eifer zu Aufführungen ernster Schöpfungen, deren

---

1) Geschrieben nach einer am 16. Februar von Franz Liszt dirigirten Aufführung des „Orpheus“ an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

majestätische Diktion Jahrhunderte lang bewundert wird, hinzu-drängen, so ist es am Platz es mit ihnen an solchen Tagen bekannt zu machen, wo es getrieben von socialen Konvenienzen und loyaler Neugierde in das Theater strömt, mag auf dem Theaterzettel stehen, was da will. Selbst wenn ein nicht unbeträchtlicher Theil der Zuhörer mehr Gefallen an weniger hochstehenden Werken findet oder auch ganz offenherzig bekennt ihnen mittelmäßige und banale vorzuziehen, so dürfen nichts desto weniger die Hofbühnen — und ganz besonders bei solchen Ausnahmsfällen — derartigen untergeordneten Ansprüchen keine Rechnung tragen. Sie haben ihre Achtung für die Kunst, deren Interessen sie zu vertreten bestimmt sind, dadurch zu bewahrheiten, daß sie zu den Festen der Könige und Fürsten nur das Schönste, das Edelste, das innerlich Werthvollste von dem, was die Kunst ihnen zu Gebote gestellt, darbringen. Und wenn diejenigen von Langeweile heimgesucht werden, welche die solchen Gelegenheiten einzig angemessene von der Kunst gesprochene hohe Sprache nicht verstehen: so mögen sie bedenken, daß die Kunst wie jede andere Macht ihren Schicklichkeitskodex, ihre Etikette besitzt und daß selbst solche, denen das Verständnis für ihre tiefere Bedeutung verschlossen ist, sich nach denselben zu richten und ihnen achtungsvolle Berücksichtigung zu zollen haben.

Gluck's „Orpheus“ gehört zu den ersten Schöpfungen des großen Meisters, welche dramatischen Ausdruck und dramatische Wahrheit in die Oper pflanzten. An ihm bemerken wir jene Naivität und Bescheidenheit, jenes sparsame Haushalten in Anwendung der Mittel, wie wir sie meistens nur da, wo eine Kunst auf unbetretenen Wegen schreitet, wahrnehmen — Eigenschaften, denen sich eine bewunderswerthe im Laufe späterer Entwickelungsjahre der Oper kaum wieder zu findende Unmittelbarkeit des Ausdrucks zugesellt.

Gluck's Behandlung des Mythus von der Höllenfahrt des Orpheus läßt die symbolischen und prophetischen Beziehungen, welche die Deutung in ihm finden wollte oder gesucht hat, unberührt. Für ihn ist Orpheus kein übermenschliches Wesen, kein Gott oder Halbgott, kein Genius, der die Menschheit auf der Bahn

zur Vollendung einen Schritt weiter führt. Ihm ist er nur ein um den Verlust der Geliebten trauernder Gatte, dessen Schmerz in den ergreifendsten Tönen laut wird.

Es dürfte schwer sein, die tiefe Trauer um den Tod eines von der Huldigung und Zuneigung Aller liebgehegten Wesens richtiger und treuer zu schildern, als es hier im ersten „Chor und Gebet" geschehen ist. In den Klagen des Orpheus begegnen wir nicht der leisesten Spur düsteren Verzagens oder leidenschaftlichen Haderns mit der Strenge des Geschicks. Sein Schmerz ist unheilbar, aber mild, wie die Erinnerung an eine wolkenlose, ungetrübte Liebe. Wir vernehmen nicht die erschütternde Klage um ein Glück, das mit dem Mark des Herzens errungen, von Thränen geweiht ist und dessen Verlust wir um so leidenschaftlicher, um so bitterer betrauern, je schwerer wir es erkämpft hatten. Es tritt uns nicht eine jener gewaltigen Naturen entgegen, in denen der Stolz blutet, während die Liebe weint. Nein, solche Naturen voll tragischer Konflikte lagen weder in Gluck's Muse noch in seiner Zeit, aber ein vordem nie gehörter edler, rein menschlicher Schmerz spricht zu uns und ergreift uns mit der ganzen Tiefe einer unaussprechlichen Melancholie.

Diese Erscheinung ist überhaupt ein Charakterzug der Gestalten Gluck's.

Sein Streben zielte nicht dahin, Leidenschaften besonderer, excentrischer Individualitäten, deren Erscheinen mit außergewöhnlichen und ausnahmsweisen Eigenschaften verknüpft ist, darzustellen. Es zeigt sich vielmehr seine Stärke darin, daß er dem allgemein menschlichen Fühlen in seiner ganzen Intensität den musikalischen Ausdruck errang. Nicht Liebe, nicht Zorn, nicht Haß einer bestimmten Persönlichkeit suchen die Schöpfungen dieses Meisters in die Gegenwart zu bannen, sondern es tragen Liebe, Zorn und Haß das Gepräge des allgemein Menschlichen so, wie sie sich in eines jeden fühlenden Menschen Brust mehr oder minder geltend machen.

Vielleicht liegt in dieser Charakterdarstellung Gluck's eine Erklärung für die geringere Anzahl seiner Bewunderer sowohl, als auch zugleich für den großen Enthusiasmus dieser Wenigeren. Das große Publikum fühlt seine Phantasie lieber von außerordentlichen,

ungewöhnlichen Dingen erregt und beschäftigt, als von diesen einfachen, aber aus der Tiefe der menschlichen Seele geschöpften Klängen. Doch diejenigen, welche ihnen mit Empfindung lauschen, fühlen sich von dieser ungeschminkten, unverstellten und niemals übertriebenen Darstellung rein menschlicher Innerlichkeit ergriffen, wie kaum anderswo. Dabei wird ihnen eine gewisse Verwandtschaft des Eindrucks, welche das Anhören dieser Musik mit dem Anschauen antiker Bildwerke gemein hat, kaum entgehen. Hier wie dort Schönheit der Formen, zauberische Anmuth der Umrisse, hier wie dort dieselbe Ruhe in der Kraft, dieselbe imponirende und doch so anziehende Wirkung, welche uns erhebt, indem sie uns rührt.

Die Scene des Orpheus im Tartarus, in welcher das seine Seele beherrschende Gefühl den Widerstand der Dämonen bewältigt, ist zu allgemein als klassisch anerkannt und bewundert, als daß wir hier zu ihrem Preise noch etwas hinzufügen dürften. Orpheus Eintritt in das Elysium ist durch jene Friedlichkeit und stille Glückseligkeit charakterisirt, welche den Geist in ruhigem Flug hinträgt zu den reinen Regionen des Schattenreiches, wo nach dem Begriff des Alterthums die Seligkeit ein Ruhen von allen Schmerzen ist.

Die Scene zwischen Orpheus und Eurydice setzt, wenn sie ihre ganze Wirkungsfähigkeit entfalten soll, seitens der Sänger eine bedeutende dramatische Begabung voraus. Die Einfachheit der von dem Komponisten hier angewendeten Mittel ruft bei dem Hörer — sofern sein Interesse bleibend wach erhalten werden soll — gesteigerte Ansprüche an die selbstkräftige Bethätigung der beiden Darstellenden hervor.

Das Genie besteht absolut in sich selbst als geheimthätige Kraft, als Fähigkeit des Schaffens, des Erfindens, der freien Inspiration oder des Hellsehens. Es spricht das Wort aus, an welchem andere buchstabiren, — es findet das Geheimnis, welches andere suchen, — es sieht Licht, wo die andern im Dunkeln tasten, — es führt aus, was andere erst viel später als Nothwendigkeit und Bedürfnis empfinden: aber die Sphäre seines Handelns, die Form, in der es sich kundgiebt, die Feststellung seiner Art und Weise, die

Farbe seines Banners, die Richtung seiner Bestrebungen hängen von dem Medium ab, in welches die Natur den Genius versetzt hat, von der Zeit, in welcher er erscheint, vom Orte, von den Ideen, in deren Schoß er erwächst. Die von seinen Zeitgenossen gewonnenen Begriffe sind ihm ein Piedestal, von dem aus er einen scharfen Blick in die Vergangenheit oder in die Zukunft wirft — in die Vergangenheit, um sie zu resümiren, um ihre Ideen, Gefühlsweise und Formen in so vollkommene Typen zu fassen, daß sie unnachahmlich bleiben; in die Zukunft, um weissagend das erste Senkblei in ihre Tiefe zu werfen, ihre Räthsel zu deuten, ihr die Wege zu bereiten.

Gluck war in diesem letzten Fall.

Durch sein Bestreben eine innigere Verbindung zwischen Poesie und Musik, zwischen dem poetischen Wesen des Dramas und der musikalischen Deklamation zu erreichen, versuchte er einen durch Jahrhunderte hindurch brachgelegenen des Säemanns harrenden Acker urbar zu machen — er baute das Grundwerk zu einem Monument, welches vielleicht noch seiner Vollendung entgegensieht.

Gluck wurde zu einer Zeit geboren, wo die Musik, nachdem sie zu einer hinlänglichen Entwickelung der Harmonie gediehen war, nach neuen Hilfsquellen suchte und sich immer mehr mit der Ausbildung ihrer dramatischen Mittel beschäftigte. Der Kirchenstyl — obgleich man ihn mit Fleiß und Achtung kultivirte und ihn „erhaben" nannte — fing bei alledem schon an mehr als Sache für Kenner als für Musikfreunde betrachtet zu werden. Die Oper zog immer mächtiger die vorzüglichsten Komponisten, die gran maëstri an. Dieser Uebergang von der Kirchenmusik zur Oper machte sich sehr bemerkbar. Und widmeten auch glänzende Namen, wie Haydn, Mozart, Païsiello, Cherubini noch lange ihre Kräfte dem heiligen Dienst, so verschmähte doch keiner von ihnen die Oper. Die Zahl derer, welche sich dieser ausschließlich widmeten, wuchs mehr und mehr. Als unsere Kunst, gleich der Poesie der Völker, ihre ersten Schritte auf religiösem Gebiete gethan hatte, nahte der Augenblick, wo sie auf weltliches Gebiet hinüberschreiten und dort mit mächtigem Magnet die größten Erscheinungen der Poesie und

Literatur an sich ziehen sollte, um ihnen dramatisch und lyrisch durch Deklamation und Instrumentation die ganze Intensität ihres Ausdrucks, die volle Gewalt ihrer Sprache, das Relief ihres Kolorits und den Glanz ihrer Tonstrahlen zu leihen. Gluck begnügte sich mit einem einzigen vierstimmigen »De profundis« und koncentrirte alle seine Kraft auf die Oper. Ihr gewann er, die Accente der Musik und der Poesie vollständig mit einander identificirend, eine neue motorische Kraft. Zugleich bewies er einen seltenen Scharfblick in die Zukunft seiner Kunst: denn hiemit pflanzte er das Richtscheit der von ihr zu wandelnden Bahn auf und warf das Saatkorn einer Idee aus, welche ihrer vollständigen Entfaltung zur Frucht noch immer entgegengeht. —

Im Gegensatz zu diesem auf dem Gebiet der Oper sich bewegenden Streben war das der Kirchenmusik nicht darauf gerichtet die Bewegungen des Textes zu accentuiren. Ihr genügte es durch das Ganze ihres Tonbaues die Empfindungen anzuregen, welche ihrem feierlichen, klagenden oder jubelnden Sinn im allgemeinen entsprachen. Es war ihr auf diese Weise gelungen, Wirkungen von großartiger Schönheit zu erreichen, die sich aber mit der Zeit durch eine gewisse monotone Wiederholung unausbleiblich abschwächen und erschöpfen mußten. Die Oper hatte wenig mit Fuge und Kontrapunkt zu schaffen. Was sie betraf, so legte man nur Gewicht auf Melodie, auf Kehlfertigkeit und sinnlichen Tongenuß. Man kümmerte sich wenig darum, der Melodie einen — wenn auch nur beiläufig — dem Sinn ihrer Worte sich nähernden Charakter zu geben. Sie erlaubte es ihn zu ändern, ja so gar mit einem ganz anderen zu vertauschen.

Gluck war der erste, welcher die Forderung stellte, daß das Gedicht einer Oper nach poetisch motivirten und wirklich tragischen Grundsätzen entworfen werden müsse. Er verlangte Situationen von ergreifendem Interesse, Dialoge in erhabenem Stil und genaue Reproduktion ihres geistigen Inhaltes durch die Musik, welche sich an die Konturen der in dem Text enthaltenen Idee anschmiegen sollte, wie ein feuchtes Gewand an einen warmen Körper. Er prätendirte die Einführung einer adäquaten Verbindung, einer Art Wesenseinheit des Gedankens und seiner musikalischen Deklamation,

des dramatischen Sinnes der Situation und ihrer musikalischen Behandlungsart. Er war es, welcher entschlossen das bestehende konventionelle Operngeleise verließ — jenen stereotypen Zuschnitt der herrschenden Formen, welcher auf effektvolles Kontrastiren der verschiedenen Stimmregister berechnet war und nach dieser Rücksicht den Bau und die Folge von Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. bestimmte. Gluck dehnte das Recitativ aus und entriß es nicht nur seiner früheren Bedeutungslosigkeit, sondern verschmolz es auch je nach der erforderlichen Stimmung mit dem Arioso, vermischte es mit dem Cantabile und verwebte es endlich mit der Melodie selbst.

Die Opposition, die sich gegen ihn erhob, hätte jeden minder kräftigen Genius zermalmen müssen. Piccini betrachlete sich als den Vertreter der „wahren, reinen Musik", die man „um ihrer selbst willen" genießt, und warf sich zum Kämpfer auf für altes wohlbekanntes Recht und herkömmlichen Brauch, für die Melodie, für — wie man schon damals sagte — die „geheiligten Formen", in welchen die Mischung verschiedener Motive, die Abwechselung der Ragouts einen wahren und alleinigen Ohrenschmaus bildet. Seine Parteigänger häuften in Büchern und Brochüren die Angriffe auf den Autor des „Orpheus", den sie als einen Herostratus darstellten, welcher die zerstörende Fackel in den Tempel der höchsten melodischen Göttin werfe.

Nie hat eine Frage der Kunst einen so heftigen, an Repressalien und Vorfällen so fruchtbaren, einen so leidenschaftlichen und hartnäckigen Krieg hervorgerufen, wie der Streit der Gluckisten und Piccinisten. Und in der That war die Veranlassung bedeutend genug! Es handelte sich darum: ob die Musik in einem ihr zu eng gewordenen Raume sich verzehren solle oder ob ihr ein unabsehbar weites neues Feld zu eröffnen sei; ob sie verkommen solle in einer Form, die sichtbar ohne Lebensfähigkeit war, oder ob sie durch die Eigenschaften ihrer Natur berufen sei eine Reihe von Umgestaltungen zu durchlaufen, von deren letzten Zielen wir uns zur Zeit noch kein bestimmtes Bild entwerfen können. Es wäre nicht uninteressant im gegenwärtigen Moment, wo so viele Bücher und Brochüren für und wider verschiedene Systeme, deren eines

sich der Bühne allmählich bemächtigen muß, veröffentlicht werden, die Analogien aufzusuchen, welche zwischen den Argumenten der damaligen und der Parteien bestehen, die gegenwärtig verschiedene Meinungen geltend machen und gleichsam den Krieg von ehemals, nur unter anderen Namen und Formen und mit anderen Endzielen, fortführen.

Hatte Gluck einen klaren Blick über alle Konsequenzen, welchen durch seine Prämissen Bahn gebrochen war? Das bleibt fraglich. Selten vermögen diejenigen, welche an der Spitze ihrer Schwadronen als Kämpfer im dichten Handgemenge stehen oder als Anführer der kühnen Phalangen ihre Mission erfüllen und die von dem menschlichen Geist unbesetzt gebliebenen Posten im Sturm nehmen, — selten können sie die Wichtigkeit ihrer Einzelkämpfe für die ganze Schlachtordnung, deren unsichtbarer Leiter die Vorsehung ist, erkennen. Wenn Gluck, dieser große Musiker, nicht voraussah, daß ein Tag kommen würde, an welchem das musikalische Drama seine literarischen Ansprüche viel weiter ausdehnen würde, als er es für möglich halten konnte, wenn er die Wichtigkeit, welche Scribe und Meyerbeer in der Oper auf die Situation legen und welche Wagner für die Charaktere verlangt, in seinen Werken nur gleichsam prophetisch verkündete, wenn er nicht daran dachte, daß die Tonkunst auf dem von ihm gebahnten Wege fortschreitend fünfzig Jahre nach seinem Tode unwiderstehlich dahin kommen würde ihr Bestehen innig mit dem Bestehen der Poesie zu verweben, ihre Meisterwerke denen der Poesie und Literatur in vokalen und instrumentalen Erzeugnissen zu verbinden, indem sie sich ihrer herrlichsten Werke gleich Gerüsten, auf denen man emporsteigt, bemächtigt, indem sie dieselben mit ihren Harmonien seelisch durchdringt, mit ihren prismatischen Geweben umhüllt, mit ihren Blumengewinden verziert, so auf der Bühne wie im Koncert, in der Kantate wie in dem Lied: so war er nichts desto weniger der Vorbote, der glorreiche Herold dieser Periode, welche seit zwanzig Jahren an Ruhm wie an bedeutenden Repräsentanten zunimmt. Gleich groß als Poet wie als Musiker, insofern er das Schöne eben so vollkommen mit dem Geist als mit dem Gefühl erfaßte,

wies Gluck zu seinem ewigen Ruhm die poetische Entwickelung der Musik auf ihr nächstes Ziel hin.

Gegenüber dieser Aufgabe konnte er nicht wie mit einem Zauberschlag alles das hervorrufen, was seitdem geschehen ist, um die Arbeiten und Inspirationen der beiden Künste ineinander aufgehen zu lassen. Ihm galt es vor allem und zunächst den großen deklamatorischen Stil zu schaffen. Und merkwürdig! sein unmittelbarster Nachfolger auf diesem Wege, der am vollständigsten von seinen Principien durchdrungen war und der sein Majoratserbe nach Seite der Wahrheit des Ausdruckes, welchem er einen bis dahin ungeahnten Glanz verlieh, genannt werden kann, war ein Genie, welches der lyrischen Poesie alles das, was Gluck der musikalischen Tragödie revindicirt hatte, aneignete: Schubert.

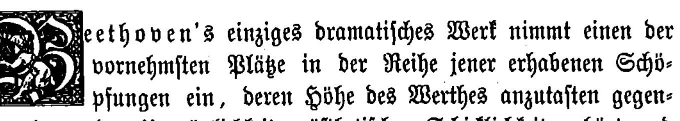
Diese Abstammung läßt sich mehrfach nachweisen; heute jedoch begnügen wir uns anzudeuten, wie wir die Verwandtschaft dieser beiden Geister verstehen. Musset betitelt eine seiner Schriften: »Un spectacle dans un fauteuil«. Wir können nicht umhin hiebei an Schubert zu denken. Aus dem kleinsten Lied wird bei ihm oft eine Miniaturoper voll tragischer und dramatischer Passion. Oft nimmt er unwillkürlich zum Recitativ seine Zuflucht und accentuirt wie Gluck jede Nüance der poetischen Idee — oft ein einzelnes hervortretendes Wort — durch den ihr entsprechenden musikalischen Ausdruck.

Weber dagegen ist mit Gluck durch zarte, durchsichtige Fäden verbunden, während Spontini wieder den deklamatorischen Stil mit der meisten Pracht und dem größten Glanz fortsetzte, zu deren Aufrechterhaltung in der französichen Schule Méhul und Grétry nach ihrer Weise beitrugen.

II.

Beethoven's „Fidelio".

1854 [1]).



Beethoven's einziges dramatisches Werk nimmt einen der vornehmsten Plätze in der Reihe jener erhabenen Schöpfungen ein, deren Höhe des Werthes anzutasten gegenwärtig zu den Unmöglichkeiten ästhetischer Schicklichkeit gehört und deren anerkannte Schönheiten den Hörer in die wohlige Sicherheit versetzen sich ohne Furcht vor Enttäuschung seinem Gefühl der Bewunderung hingeben zu können. Seit einer Reihe von Jahrzehnten besteht diese Oper — aber wenige Jahrzehnte sind es erst, daß sie als anerkanntes Meisterwerk auf fast allen deutschen Bühnen heimisch ist, so daß ein dramatisches Institut es sich zur Unehre anrechnen müßte, sie nicht in würdiger Weise zur Aufführung bringen zu können.

Was aber war das Loos dieses Werkes während der ersten zwanzig Jahre seines Bestehens? Man lese die Blätter seiner Geschichte: seitens der Künstler Geringschätzung, seitens der Kritik Verurtheilung, seitens der Direktionen Zurücklegung, seitens des Publikums Vergessenheit! Es ist kaum zu bezweifeln, daß Beethoven die deutsche Bühne mit einer Reihe von dramatischen Meisterwerken noch beschenkt haben würde, wäre man diesem seinem Erstling statt mit Achselzucken, mit Spott, ja mit Verhöhnung

---

1) Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung dieser Oper am 19. Februar an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

zum mindesten mit der Achtung entgegengekommen, welche die tiefe Empfindung und die gewaltige Faktur dieses Meisters von einem reiferen Publikum hätten erzwingen müssen.

Wohl läßt „Fidelio" den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Musikwerk gegenüber vieles zu wünschen übrig. Ein Mangel an scenischer Erfahrung macht sich ebensowohl in der Wahl eines unvollkommenen Textes, als in der fast ausschließlich symphonischen Behandlung des Orchesters und der Singstimmen bemerkbar.

Nichts desto weniger sind die lyrischen und orchestralen Schönheiten, an denen das Werk überreich ist, so hervorragend, daß sie die eigentlichen dramatischen Effekte ersetzen, ja sogar durch das siegreiche Sicherheben über die Schwächen des Gedichts vergessen machen. Aus den spärlichen Mitteln der vorhandenen Situationen entwickeln sie einen solchen Reichthum lebendiger, innerster und tiefster Erregungen des Gemüths, daß kein wirklicher Künstler, kein gebildeter Geist sich bei dem Hören dieser fesselnden und erschütternden Klänge dem Eindruck der tiefsten Ergriffenheit als eines Tributs der Bewunderung für das Werk, des innigsten Mitgefühls für den Meister, für die Leiden des Genius, der mit gerechter Entrüstung eine für ihn nur mit Dornen bestreute Bahn geistigen Kampfes verließ, zu entziehen vermöchte. Besonders war die Ouvertüre, die in unseren Tagen mit allgemeinem Enthusiasmus aufgenommen wird und die man einstimmig für eines der glorreichsten Erzeugnisse der Tonmuse hält, eine Quelle bittersten Verdrusses für Beethoven, worüber ein getreuer und höchst lehrreicher Bericht in einem sonst durchaus nicht empfehlenswerthen Buche, in der Biographie Beethoven's von Schindler, zu finden ist. Dort wird erzählt, zu welcher Folter Beethoven verdammt war, als er nochmals und nochmals bis zum vierten Mal sein Werk gänzlich umändern, ja verketzern mußte, um es für die Kleinheit der ihn umgebenden Pygmäen zurechtzustutzen, mit welchen Erbärmlichkeiten er zu kämpfen hatte und von welchen Mittelmäßigkeiten er aus dem Felde geschlagen wurde.

Die vorhandenen vier verschiedenen Versionen lassen im Vergleich mit einander die erzwungene Verkrüppelung des Gedankens und die allmähliche Abschwächung der überwältigenden Rhetorik erkennen, deren glühende Begeisterung und hinreißende Gewalt die Jetztzeit in der ursprünglichen Form bewundert, welche Beethoven gab, ehe er gezwungen war durch vierfaches und immer tieferes Herunterstimmen seiner volltönenden Saiten sich in stufenweiser Erniedrigung zu dem Niveau der Midasohren herab zu bequemen, die ihn richten sollten.

Nicht lange danach blühte auf demselben Schauplatze dem Werke eines kaum mit minderer Weihe erfüllten Meisters das gleiche Loos. Weber's „Euryanthe“ hatte dasselbe Schicksal, und das so schnell fertige Urtheil des Publikums drängte sich in einem leider nur zu bekannten und breitgetretenen schlechten Calembourg zusammen. Es nannte sie „Ennuyante“. Wie Beethoven rang auch Weber einem zerfahrenen dramatischen Stoffe Schönheiten vornehmster Art ab. Wie das seines großen Vorgängers, wurde auch sein Werk verkannt und mißhandelt. Nur die glänzende Ouvertüre entging glücklich den barbarischen Verstümmelungen, zu welchen Beethoven mit Unrecht sich herabließ.

Es ist in der That eine lehrreiche Beschäftigung hie und da Untersuchungen über die Ursachen des Erfolgs gewisser für die Bühne bestimmter Erzeugnisse anzustellen und nachzuforschen, wie ein solcher so oft von Dingen und Zufällen, welche außerhalb derselben liegen, abhängt. Wer muß nicht daran denken, wie lange vielleicht der vollendete Ausdruck edelsten Gefühles, wie er uns im „Fidelio“ entgegentritt, unter dem dichten Schleier der Vergessenheit verhüllt geblieben wäre, wenn sich nicht eine geniale feurige Künstlerin gefunden hätte, die mit seltener Kühnheit des Geistes und einer Begabung der Auffassung, wie nahezu nur sie allein sie besaß, die ganze Tragweite und elektrisirende Wirkung dieser die reinste Weiblichkeit mit der männlichen Energie und heldenmüthigen Kraft verbindenden Rolle begriff, deren Ausdruck gerade ihrer Individualität so ganz entsprach und deren Kostüme ihre Schönheit in das glänzendste Licht stellte! Frau Schröder-Devrient hat

in des Wortes vollster Bedeutung mit künstlerischem Instinkt die große pathetische Wirknng dieser Rolle herausgefühlt und sie ebenso nach Außen getragen. Schwerlich wird sich ein Zuschauer finden, der nicht von Enthusiasmus ergriffen war, wenn diese reizende Frau im Männerkostüme, mit einer Bewegung, deren Accent jedes Herz erbeben machte, und doch dabei mit einer unnachahmlichen Anmuth der Geberde die Pistole auf den vor Schrecken erstarrenden Gouverneur anschlug. — Es ist schwerlich zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß, wie man der Hand, deren der Edelstein bedurfte, um nicht unerkannt verschüttet im Lande liegen zu bleiben, zu Dank verpflichtet ist, so Deutschland neben Beethoven zur Hälfte der Frau Schröder-Devrient den Besitz eines Schatzes zu danken hat, den es gegenwärtig mit so wohlberechtigtem Stolz sein Eigenthum nennt.

Wird dieses Beispiel verhindern, daß es ebenbürtigen Werken ähnlich ergeht? Schwerlich! In Sachen der Kunst offenbart sich der Genius durch fortschreitende Erfindung. Das Neue aber in der Musik — wie dieses schon anderswo hinreichend gesagt und auseinandergesetzt worden ist — wird selten sogleich sich der allgemeinen Sympathien bemächtigen. Es werden darum meistens, wie beim „Fidelio", Nebenumstände eine entscheidende Wirkung auf den Zeitpunkt ausüben, in welchem Werke einer neuen Form endlich anerkannt und geschätzt werden. Für alle Zeiten bleibt denen, welche der Gegenwart vorauseilen und aus dem inneren Werth von Kunstwerken den Platz erkennen, der ihnen von der Zukunft angewiesen werden wird, eine ehrenvolle Aufgabe zuertheilt.

In diesem Sinne hat man den Schutz, welchen die Höfe der Kunst angedeihen lassen und ohne welchen das Bestreben der letzteren der nothwendigen Grundlage entbehren dürfte, stets als eine große Wohlthat betrachtet. Nur die Hoftheater könnten in freier Entscheidung und ungehindert von den sich bei Privatunternehmungen nothwendig in den Vordergrund drängenden Rücksichten auf persönliche und finanzielle Tagesinteressen die Existenz und Aufrechterhaltung des Schönen gleichsam dekretiren, indem sie es an und für sich und als solches erkennen und kraft ihres Einzelwillens

pflegen und hegen, bis es in dem schwerer zu lockernden Boden der Gesammtheit Wurzel fassen und so fruchtbringendes Gemeingut der Nation werden kann.

Durch die politische Ordnung, sowie durch höchste Bildung auf die obersten Sprossen der gesellschaftlichen Stufenleiter gestellt sind die Höfe vor allen im Stande das Schöne, wo es sich zeigt, zu erkennen und ihm Geltung zu verschaffen, wie es, um nur von der Oper zu reden und einige Beispiele anzuführen, die Königin Marie Antoinette gethan, deren Vorliebe für Gluck lange Zeit die einzige Stütze dieses Meisters in Paris blieb, oder die Kaiserin Josephine, deren Befehles es bedurfte, um die Aufführung von Spontini's „Vestalin" zu erzwingen. Nirgends aber kann man zu derartigen Fällen besser Analoges finden als in Weimar, wo der Hof von Ehemals und Jetzt es sich zur Aufgabe gemacht hat geistigem Leuchten den Platz zu gönnen, von dem aus sein Licht ungehindert strahlen kann.

Was für ein Gewicht kann es haben, wenn und daß die Opern Wagner's, gegen die man eine systematische Opposition auf förmlich bewaffneten Fuß gestellt hat, hier oder dort einen Triumph erleben? In Weimar haben sie zuerst den Boden gefunden, von welchem aus das von ihnen gebrachte Neue im vollsten Glanze leuchten konnte. Das ist eine Thatsache und zwar eine Thatsache, deren volle Bedeutung für die Kunst sich nur allmählich in ihrer ganzen Wichtigkeit zeigen wird und die wir nur dem einen Umstand verdanken, daß das Bestehen von Hofbühnen nicht einzig der Theaterkasse, zu deren täglichen Füllung à tout prix sich Privatunternehmungen der gemischtesten Mittel bedienen müssen, anheim gegeben ist, daß in der Zeit, als diese Opern in Scene gesetzt wurden, man weniger an den augenblicklichen Erfolg, als an die edle Aufgabe gedacht hat das Niveau der Kunst durch ein Achtung gebietendes Repertoire zu erhöhen.

Es existirt in unserer Zeit ein „zweiter Fidelio" — ein Werk voll hoher, mächtiger Konception, welches gleich ihm aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller er-

faßt, die nothwendigen Erfordernisse und Hilfsmittel derselben gewandter gehandhabt hat als Beethoven. Wir sprechen vom „Benvenuto Cellini" des Hector Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen und leider steht es dem Komponisten sehr im Wege zur Zeit noch unter den Lebenden zu wandeln. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an mehreren Orten bereits gescheitert ist, beseitigt sind, so wird es als eines der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden und die Bühne Weimars darf sich dann rühmen die erste gewesen zu sein, die es der Vergessenheit entzogen.

III.

Weber's „Euryanthe".

1854 [1]).

Mag es auch im Geschick Beethoven's bei Gelegenheit seines „Fidelio" den Kelch der Bitternisse bis auf den letzten Tropfen leeren zu müssen, so wäre ihm doch sicherlich, wenn er die Bitte Weber's erfüllt und die Partitur der „Euryanthe" revidirt hätte, eine große Genugthuung durch die glänzende Botschaft geworden, welche er hier hätte entdecken und seiner Mitwelt verkünden können. Leider aber vereitelte eine in den Beziehungen der beiden großen Meister eingetretene Spannung den günstigen Erfolg dieses Annäherungsversuches, zu welchem Weber den ersten Schritt gethan hat. Mittelmäßige Halbmenschen, zudringliche Freunde hatten Beethoven's große Seele gehindert sich über gewisse Empfindlichkeiten hinwegzusetzen und die tiefe Huldigung zu würdigen, welche für seinen Genius in dem Wunsche eines Künstlers wie Weber darin ausgesprochen lag, gerade das Werk an das sprühende Feuer der Konception des göttlichen Symphonikers gehalten zu sehen, welches er selbst als den schönsten Ausdruck seines dramatischen Gefühls betrachtete.

Und wirklich finden wir schon hier bei Weber eine wunderbare Divination der zukünftigen Gestaltung des Dramas; bei ihm schon das annähernde Bestreben den ganzen Reichthum

---

1) Geschrieben nach den von Liszt am 19. und 26. März dirigirten Aufführungen der „Euryanthe" an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

instrumentaler Entwickelung der Oper einzuverleiben und in ihr aufgehen zu lassen. —

Zu derselben Zeit theilte Weber die Partitur seiner „Euryanthe" Schubert mit und sang und spielte sie ihm am Piano vor. Da sie aber Schubert für weniger gelungen als den „Freischütz" hielt, brach Weber fast gänzlich mit ihm und verzieh ihm niemals dieses Urtheil; denn nach seiner eigenen Schätzung stand die „Euryanthe" bei weitem höher als der „Freischütz". Wer von den beiden genialen Komponisten hatte Recht? Es ist gewiß, daß keiner von ihnen im Unrecht war und daß beide ihre Ansichten durch schlagende Argumente hätten rechtfertigen können, wie es einerseits die außerordentliche und verdiente Popularität des „Freischütz" und andererseits der Umstand bezeugt, daß heutzutage diejenigen Künstler, welche ebensowohl Musiker von Fach als Musiker von Kopf sind und jene Minoritäts-Phalanx bilden, deren höherstrebende Ueberzeugung das blinde und vergängliche Spiel der Fortuna überdauert, der „Euryanthe" den höheren Preis zuerkennen.

Um die betrübende Scheidung zu begreifen, welche sich zwischen gleichem Werth und ungleichem Erfolg beider Werke vollzogen hat, ist es wesentlich den Stoff ihrer poetischen Grundlage einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Der Text zum „Freischütz" gehört zu den dankbarsten Opernsujets, welche je erdacht worden sind. In der glücklichsten Weise behandelt und in einem Ton gehalten, in welchem Sentimentalität mit Anmuth und Heiterkeit, Unruhe, Schmerz und Erregtheit der Liebe mit Naivität und reiner Gefühlsweise in den zutreffendsten Verhältnissen abwechseln, befriedigt er das Urtheil der Wenigen und rührt die Herzen der Vielen. Weber, diesen in seiner Art vollkommenen Kanevas aus der Hand des Dichters nehmend, verlieh dem volksthümlichen Stoffe nicht allein seine volle musikalische Wirksamkeit, sondern erweiterte auch durch seinen poetischen Hauch die Dimensionen desselben: er verschönerte die Charaktere, steigerte die innere Wärme, erhöhte das Kolorit und gab, indem er über das Ganze den farbenschillernden Reiz originellster Formen breitete, den Konturen verschärfte Prägnanz. Dabei erblühte seinem Stoffe,

ohne daß er dessen Grenze überschritten hätte, eine neue wonnige Schilderung der Natur, in welcher lebendiges Grün und tausendfacher Farbenglanz angeweht und durchdrungen sind von deutschem Geist, von seinem Leben und Weben in der Natur.

So ist der „Freischütz" ein Meisterwerk geworden. Sogar die Eule, die ihre Flügel schlägt und ihre Feueraugen rollt, ist nicht ohne Antheil an dem dauernden Erfolg dieser Oper. Wäre selbst hier oder dort, wo man den „Freischütz" giebt, kein einziger wirklich Musikverständiger vorhanden: die wunderliche Phantasmagorie der Wolfsschlucht würde nie verfehlen das Haus zu füllen — mindestens mit Kindern, da es mit zu den deutsch-nationalen Jugendfreuden gehört den „Freischütz" zu *sehen*. Weit davon entfernt hieraus einen Vorwurf den Familien machen zu wollen, welche ihre Kinder auf diese Weise mit dem Genius *Weber's* vertraut machen — denn schließlich *hören* sie auch etwas bei dieser Gelegenheit —, so möchten wir doch schwer zu überreden sein, daß man Kinder auch darum so gewissenhaft in diese Oper führt, um ihren Sinn für das Schauspiel dämonischer Naturgewalten, wie es sich hier im Orchester entfaltet, zu bilden. Es läßt sich demnach mit Recht behaupten, daß an den unverwelklichen Einnahmen, welche der „Freischütz" noch gegenwärtig macht, doch immer die Eule, die Skelette, die wilde Jagd, der rothe Samiel — diese für die *Zuschauer* so anziehenden und unwiderstehlichen Momente — ihren unbestreitbaren Antheil haben.

Nun findet sich aber in der „*Euryanthe*" nicht allein keine Eule, kein Skelett, keine Wolfsschlucht, kein rother Samiel, sondern nicht einmal ein kleiner Walzer vor, den alle jungen Damen mit Wonne spielen und tanzen könnten, kein Brautliedchen, um es in spe vor sich hinzusummen, ja nicht einmal ein Jägerchor, der für den Leierkasten zu gebrauchen wäre. Zwar finden wir auch in der „Euryanthe" einen Jägerchor, aber hier sind die Jäger nicht mehr lustige Bergbewohner, denen eine frische, lebhafte Melodie mit graziösem originellem Rhythmus genügt: es sind Ritter und Edelleute, welche mit Noblesse dem edlen Waidwerk obliegen. Und obgleich der Chor, wie der des „Freischütz", sich auf der gemächlichen Grundlage von Tonika und Dominante wiegt und ob-

gleich er eine stehende Nummer der Koncertprogramme von Paris und London bildet, so ist er doch vermöge seiner edleren Wendungen und deklamatorischen Phrasirung kein Stück zum Pfeifen oder für den Leierkasten.

Auch im Uebrigen herrscht eine enorme Verschiedenheit zwischen den Texten dieser beiden Opern. An der „Euryanthe" macht sich trotz der mannigfachen Verbesserungen, welche Weber hier vornehmen ließ, der Mangel künstlerischer Schöpfungskraft des weiblichen Talentes fühlbar. Weber, der diesen angeborenen Mangel übersah, quälte vergebens seine unglückliche Dichterin[1]) mit Verbesserungsvorschlägen, durch welche nichts verbessert ward. Wie wäre es auch möglich gewesen! Man stellt einen Park nicht mit der sandaufwerfenden Schaufel, sondern mit der wälderlichtenden Axt her. Ebenso werden auch derartige Verbesserungen sich nur dann von Nutzen erweisen können, wenn ein Zuviel, nicht aber ein Zuwenig vorhanden ist. Bei alledem hat sowohl der Text als die Musik der „Euryanthe" vor dem „Freischütz" den unverkennbaren Vorzug eines erhöhteren Strebens und einer erhabeneren Begeisterung. Text und Musik haben höhere Ausgangspunkte. Sie erheben sich über häusliches und ländliches Leben und nehmen einen kühnen Aufschwung zu heroischer Entfaltuug. Mit der Komposition der „Euryanthe" setzte Weber den ersten Fuß in ein neues Land. Hier ward er sich als Vorläufer einer neuen Ära bewußt; hier hatte er eine Vorahnung des zukünftigen „Tannhäuser" und „Lohengrin".

Im Gefühl seiner Fähigkeit sich der ganzen poetischen Kraft solcher Stoffe bemächtigen zu können, welche höheren Sphären als der „Freischütz" entnommen, von mächtigeren Leidenschaften als dieser bewegt sind, war er mit dem vom Stoff losgetrennten musikalischen Werth seiner einzelnen Stücke zufrieden und vergaß dabei nur das eine, daß sein Gedicht nicht seinen Fähigkeiten entsprach und daß die Mängel desselben den Schönheiten seiner Komposition einen unheilbaren Schaden zufügen mußten. Das mochte wohl auch

---

1) Helmina von Chezy.

Schubert — doch ohne daß er sich Rechenschaft davon gegeben — gefühlt haben, als er jenes Urtheil aussprach.

Wagner dagegen gab sich sehr wohl Rechenschaft von dieser Mésalliance zwischen dem Genie Weber's und dem Talent seiner Dichterin und protestirte mit seinen eigenen Schöpfungen energisch gegen alle derartigen Mésalliancen, welche, ohne den mittelmäßigen Poeten zu erheben, den großen Musiker niederziehen. Durch diese beredte Protestation, welche ausspricht: „daß der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf, und daß die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald sich mittelmäßige Poesie zu ihrem Träger aufwirft", leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst. Welches auch das Schicksal der anderen Ideen, die in seinem Gedankengange sich allmählich um dieses unumstößliche Grundprincip gesammelt haben, sein möge, ja selbst wenn unter der großen Anzahl der von ihm ausgesprochenen Ideen sich manche als minder fruchtbar an schnellen und erfolgreichen Resultaten erweisen sollten: der gerecht Urtheilende wird, wenn er erwägt, daß nur diejenigen berufen sind Ideen von bedeutender Tragweite aufzustellen, welche im Stande sind ihrer viele zu Tage zu fördern, Wagner dafür danken, daß er die Nothwendigkeit einer edlen poetischen Grundlage für das Einweben glänzender musikalischer Schönheiten so vollkommen anschaulich gemacht hat.

Doch hatte vor Wagner schon Friedrich Kind, der Dichter des so vortrefflich gelungenen Textes zum „Freischütz", über die dramatische Kunst so manche Neuerungsideen — besonders in der Vorrede zu seinem „Van Dyk" — entwickelt, welche, wenn auch nicht so weittragend und hochstrebend als die Wagner's, doch manches Verwandte, ja gewissermaßen einen Keim derselben in sich tragen.

Es liegt nicht in unserer Intention die Aufführung der „Euryanthe", welche auf unserer Bühne zu Weimar in den letzten Tagen stattgefunden hat, ausführlich zu besprechen. Die Frage über das Wann und Wie solcher Aufführungen ist ein zu weitführender Gegenstand, als daß wir uns ihm gegenüber nicht passiv zu verhalten hätten. Im

allgemeinen aber muß bezüglich dieser Frage gesagt werden, daß in diesem Moment in ganz Europa kaum ein Theater zu finden sein dürfte, welches nach einem Kunstprincip geleitet wird, sich durch eine wirkliche Kunstthätigkeit ernstlich bewährt und folglich als Schule bildend betrachtet werden könnte. Wir sehen überall nur vereinzelte Künstler, welche die ephemere Neugierde der Menge in Anspruch nehmen, oder vorübergehende Novitäten, die durch eine gewisse Anzahl von Vorstellungen die Kasse füllen. Vergeblich würden wir uns nach einer Bühne umsehen, welche kunstberechtigt den Diapason der Kunst aufrecht erhält und somit als tonangebend zu beachten wäre.

Die Ursache dieser Thatsache liegt offenbar darin, daß die Direktionen der Bühnen zu oft jene Wilden nachgeahmt haben, von denen Montesquieu sagt, daß sie, „um die Früchte zu pflükken, den Baum niederhauen“. In der Hast fortwährend und immer nur Geld zu machen, geben sie schließlich noch die Mittel preis, welche sie zur Erreichung dieses Zieles brauchen. Ihr ganzes Korn, selbst das nothwendige zur Saat, verwandeln sie in Geld — doch vergeblich werden sie der Ernte harren, wenn sie keinen Samen der Erde anvertrauen.

Fassen wir für heute nur den einen Theil der Bühne, die musikalische Kunst, ins Auge — womit nicht gesagt sein soll, daß wir überhaupt auf ein näheres Eingehen in Sachen des recitirenden Dramas bei anderer Gelegenheit verzichten wollen: denn wenn dem Schauspiel so oft eine entscheidende Stimme in Angelegenheiten der Oper zuerkannt wird, warum sollten die Musiker nicht ihre Ansichten auch über das Drama laut werden lassen? —, so muß konstatirt werden, daß man nicht daran gedacht hat ihr Niveau durch Förderung der nur guten Musik zu heben und durch Verbreitung musikalischer Bildung allmählich ein fähiges Publikum zu erziehen, dessen Geschmack und richtiges Urtheil ein gutes und schönes Repertoire als nachhaltiges Bedürfnis empfinden würde. Auf diese Weise wäre das einzig richtige Mittel angewandt worden, die Bühne durch eine beträchtliche Anzahl Abonnenten in Flor zu bringen. Aber nein! Man hat nur danach getrachtet, vereinzelte,

die große Menge anziehende Vorstellungen gang und gäbe zu machen und vergaß dabei, daß die wogenden vom Zufall zusammengeführten Massen unfähig zu einem ernsten und dauernden Kunstinteresse sind, daß sie eigensinnig, willkürlich und unleitsam sich wie Kinder geberden, die eines Spielzeugs, sobald sie es besitzen, überdrüssig es wegwerfen. Diejenigen aber, welche dem Publikum gegenüber die Kunst wie ein Spielzeug handhaben, finden sich nach ihrem Verdienst belohnt, wenn ihnen dasselbe auch bei den kostbarsten Gegenständen mit der Unvernunft, der Gleichgültigkeit und Geringschätzung schlecht erzogener Kinder entgegenkommt.

Ein Theater, welches nach einem über die Zufälligkeiten des Augenblicks erhabenen Grundprincip geleitet würde, welches nicht allein auf das Heute, sondern auch auf das Morgen, auf eine ferne Zukunft, auf ein ehrenvolles Bestehen und Gedeihen sein Augenmerk richtete, das sich auf diese Weise die Stützen eines soliden, normale Zinsen abwerfenden Kapitals erränge, mit welchem es nicht wie die einstigen umherziehenden Truppen wandernder Schauspieler auf die Wechselfälle frivoler Mode spekulirte, — ein solches Theater hätte in unserer Zeit, und wäre es auch nur durch die besondere Ausnahme des Faktums und als Folge eines wohlverdienten Rufes, die Aussicht regelmäßigere und beträchtlichere finanzielle Vortheile zu erzielen, als sie verhältnißmäßig jetzt erreicht werden, wo man, um ein klägliches Dasein von Tag zu Tag weiter zu fristen, zu empirischen Hilfsmitteln seine Zuflucht nimmt.

Wenn man das Wesen mancher Dinge näher ins Auge faßt und ihren Verlauf beobachtet, so wird man bald finden, daß es Vortheile giebt, die sich eben nur als Konsequenzen, als Resultate erringen lassen, welche aber denen entgehen, die ausschließlich und direkt darauf hin steuern sie zu erringen. Gerade so ist es mit den Geldvortheilen in Sachen der Kunst. Um sie zu erwerben, muß man sich nicht ausschließlich und als erstes mit ihnen befassen. Ein Kunstinstitut kann der Kunst nicht entbehren. Vergebens hascht man nach Wirkungen, wenn man die Ursachen vernachlässigt. Die Kunst ist das fruchtbringende Samenkorn, welches man säen muß, wenn man eine ergiebige Ernte

erzielen will. Sehen wir uns doch um: wo finden wir ein Kunstinstitut, das große Vortheile errungen hätte, ohne zuerst einen gerechtfertigten, sich auf wahrhafte Verdienste um die Kunst gründenden Ruf zu besitzen? Leider geschah es nur zu oft, daß man die Kunst, wenn sie Geld gebracht hatte, um des goldenen Kalbes willen verjagte. Und nur zu oft haben Kunstinstitute von ihren ehemaligen Verdiensten gezehrt, ohne ein anderes Verdienst den früheren beizufügen als das der Charlatanerie oder der Lethargie. Die Erfahrung beweist jedoch, daß solche moralische Auflösungsprocesse nach dem Verlauf einer gewissen Zeit den materiellen Untergang nothwendig nach sich ziehen.

Weimar, wenn es sich einen Platz unter den deutschen Bühnen zu erringen bestrebte, auf welchem es nach Schätzung des künstlerischen Werthes aufhören würde zu den vorletzten gezählt zu werden, besäße in verschiedenen Beziehungen ganz besondere Vortheile — Vortheile, welche als solche allerdings nicht in den Augen derer gelten werden, welche es als ein Unglück für Weimar erachten, daß Goethe und Schiller daselbst gelebt haben, und die nur zu gern die lästige Erbschaft jener großen Periode abgeschüttelt sehen möchten. Nichts desto weniger würde diese Erbschaft gerade Weimar mit allem Fug und Recht und vor aller Welt zu dem Anspruch berechtigen: an seinem Herd eine Art neutralen und fruchtbaren Gebiets herzustellen, auf welchem die künstlerischen und literarischen Rivalitäten deutscher Völker sich vermitteln ließen — ein Gebiet, auf welchem deutsche Kunst wachsen und groß werden könnte.

Wenn das Theater mit Ehren die Traditionen früherer Zeiten, welche die Geschichte faktisch an den Namen Weimars knüpft, — und wie ließe sich ein solches Faktum verwischen? — erhalten und fortpflanzen will, so müßte das Repertoire in einer Weise gestaltet werden, daß das Wann und Wie von Aufführungen, wie beispielsweise der der „Euryanthe", welche ein besseres Schicksal verdient als zur Ingredienz eines bunt gemengten Salats verbraucht zu werden, in der Kunstwelt gerechtfertigt erschiene. Nur dann, wenn man es dahin bringt, das Repertoire streng nach künstlerischen Grundsätzen

zu bilden, würde es möglich sein, sich Hoffnungen einer in jeder Hinsicht glänzenden Zukunft für eine Bühne zu machen, an die sich mehrfach noch jetzt nachhaltig andächtige Erinnerungen knüpfen.

In Weimar trägt der Hof durch einen reichlichen jährlichen Zuschuß zur Erhaltung des Theaters bei, der mit Recht ein großes, ja ein unverhältnißmäßiges Opfer genannt werden kann. Dreiviertel der Kosten werden durch ihn gedeckt. Fragt man dieser beträchtlichen Ausgabe gegenüber nach ihrer Verwerthung, nach den von ihr gebrachten und ihr entsprechenden Vortheilen, so überzeugt man sich bald, daß weder die Kunst noch die Oekonomie ihre befriedigende Rechnung dabei finden. Dem Ruhm der Erinnerungen Weimars wird durch keine von den dramatischen Formen hinlänglich Genüge geleistet und die Bühne ächzt unter der Last dieser Verantwortlichkeit. In diesem für alle Betheiligten unbefriedigenden Stand der Dinge und bei den täglich fühlbarer werdenden Schwierigkeiten dieser Lage fühlt man sich unwillkürlich angetrieben nach einem entscheidenden Gegenmittel zu suchen. Je näher man aber diese oft besprochene Frage ins Auge faßt, desto mehr sieht man sich gezwungen, bei den zwei einzigen Auswegen, welche sich darbieten, stehen zu bleiben und endlich den einen oder den anderen der beiden mit Entschiedenheit zu wählen.

Die zwei Auswege heißen — **Hoftheater** oder **Stadttheater.** Entweder: die Aufrechterhaltung eines Hoftheaters, welches vom Standpunkt der Kunst, der vergangenen, der gegenwärtigen und zukünftigen Ehre Weimars, mit den Bedingungen des geduldigen Abwartens, der Pflege, der für jede Ernte unerläßlichen Saat, mit der Aussicht auf Genuß ihrer Vortheile geleitet wird — oder: die Errichtung eines Stadttheaters, welches den Hof von einem Opfer, das sich als unverhältnißmäßig erweist, indem es ihm nicht zufriedenstellende Interessen bringt, befreien würde.

Alle Versuche, die nicht auf dem einen oder dem andern dieser beiden Wege gemacht werden, können nur in einem trost- und rathlosen Umherschwanken innerhalb jenes Systems von Versuchen und Palliativmitteln, in jenem ärmlichen Fristen des Daseins von Tag zu Tag bestehen, welches die Bühne nur in Gefahr bringt zu

schlimmerem als zu einem Stadttheater —: zu einem *klein-städtischen* Theater herabzusinken.

Die gewöhnliche Methode der Direktoren der Stadttheater ist bekannt. Der Direktor eines Stadttheaters in Weimar würde, um sein einziges Ziel, den Gewinn, zu erreichen, nichts anderes thun können, als dasselbe was die Direktoren von Städten wie Freiburg, Posen, Chemnitz, Stettin und andere thun, nämlich ein steeple-chase über die Dornhecken aller möglichen Repertoires anstellen. Die Kunst kommt dabei nicht in Betracht; das Theater wird ein Gegenstand der Spekulation, der Verpachtung.

Würde — fragt man sich — in Weimar ein Stadttheater bestehen können? Vielleicht nicht. Wir beeilen uns aber hinzuzufügen, daß es für die Würde und Ehre der Kunst entschieden vortheilhafter wäre das Beispiel Oldenburgs nachzuahmen und eine Bühne gänzlich zu schließen, welche weder dem, was man mit Recht von einem Hoftheater verlangt, entspricht, noch dem gleich kommen kann, was der Direktor eines größeren Stadttheaters leistet. Wir glauben, daß man in dieser Art zu verfahren größere Achtung für die sich an die hiesige Bühne knüpfenden Traditionen erkennen würde als durch ein stumpfes Weitervegetiren in einem Zustande, dessen Mängel durch eben diese Erinnerungen und die daraus entstehenden Ansprüche nur noch fühlbarer werden.

Es wird niemand in den Sinn kommen von einem Hoftheater in Weimar den scenischen Prunk der großen europäischen Bühnen zu fordern. Niemand wird bei einem solchen die feenhaften Ballet-corps oder ein verdreifachtes Orchester suchen, wie es *Meyerbeer* neuerdings in seinem »Étoile du Nord« angewandt hat; noch wird jemand allen den Aufwand von Scenerie und Maschinerie verlangen, wie er dem Publikum in Paris, Berlin oder Wien geboten wird. Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin und Wien zu finden ist.

Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch zu machen und festzustellen, müßten folgende *drei wesentliche Haupt-punkte* energisch aufrecht erhalten werden:

1) Eine intelligentere und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke **früherer Zeiten**, als sie die Erfahrung zeigt. In Folge dieser Pietät: Aufsuchen aller Varianten, aller neueren und besseren Uebersetzungen, seltener Versionen, feiner und geschickter Verbesserungen; — Aufführung von Meisterwerken, welche durch unverdientes Mißgeschick der Vergessenheit preisgegeben sind; — kein planloses Durcheinander der Aufführungen von berühmten Opern früherer Meister; — bei ihrer Wiedergabe nicht jene Nachlässigkeit, als suche man sich eine lästige Pflicht vom Halse zu schaffen, ein Verfahren, welches das Andenken bedeutender Meister eher verunglimpft als pflegt; — die Aufführung solcher Werke in einer solchen Reihenfolge, welche das eine durch das andere zur Geltung bringt, so daß das Publikum zu einem innigeren Verständnis, zu einer Einsicht in den Standpunkt des Kunstideals, welches jenen Komponisten vorgeschwebt, herangebildet wird und gelangen kann; — hauptsächlich aber: keine Reproduktion jener Meisterwerke ohne die hinreichenden Kräfte, ohne eine durchaus befriedigende Besetzung der Partieen, kurz ohne die Möglichkeit sie mit Ehren zu Stande zu bringen . . . . ohne des spöttischen Lächelns derer gewärtig sein zu müssen, welche befriedigenden Aufführungen derselben anderswo beigewohnt haben.

2) Thätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der **Gegenwart** genießen. Hieraus die Forderungen: planvolles, unparteiisches Alterniren mit den besten Werken italienischer, französischer und deutscher Meister, ohne Vorurtheil gegen ein oder das andere Genre, ohne Ausnahme einer oder der anderen Schule; — eifriges Bestreben solche Aufführungen, indem man den angestrengtesten Fleiß auf das Einstudiren verwendet, durch entschiedenes Hervortreten künstlerischer Schönheiten zu charakterisiren, ihnen ein edleres Gepräge zu geben, als es bei solchen Theatern geschieht, wo man derartige Werke nur montirt, weil sie gerade Mode sind, weil sie „Einnahme machen“ und man sich nur zu leicht mit einem wohlbestellten Theaterzettel begnügt; — rüstiges Angreifen eines neuen Werkes, sobald es erschienen ist, um es nicht etwa, wenn es allenthalben

seine Carrière schon geendet hat, als alte Neuigkeit aufzutischen; ein derartig banales Verfahren Mumien auszustaffiren kann nur den Erfolg haben, daß es die Bühne, welche sich damit befaßt, nach außen diskreditirt.

3) Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedirte Werke, denen man eine Zukunft zutraut und die sich durch bemerkenswerthe Eigenschaften, selbst wenn diese nur theilweise vorhanden sind, auszeichnen, sei der Autor berühmt oder noch unbekannt, sei er aus Süd- oder Nord-, aus Ost- oder West-Deutschland, gehöre er unserer oder der anderen Hemisphäre an; also: Aufrechthaltung der Initiative gegenüber neuen Werken, sympathisch verständnißwillige Aufnahme junger Talente und zu ihrer kräftigen Ermunterung die Aufführung ihrer Werke unter günstigen Auspicien; — nächstdem nicht nur flüchtige persönliche Bekanntschaft, sondern vertrauter Umgang mit allen bedeutenden dramatischen Talenten, ehrenvolles Geltendmachen derselben auf unserer Bühne; — strenges Verpönen und Verbannen aller bloß auf Schaulust berechneten Erscheinungen, vor denen die Kunst erröthen muß; — beharrliches, grundsätzliches Ausschließen aller vulgären Produktionen, durch welche selbst wirklich begabte Künstler nicht verschmähen Beifall zu erpressen und Vortheile zu verfolgen, die unter ihrer Würde sind.

Durch eine gewissenhafte und strenge Erfüllung obiger drei Punkte würde der Kunst der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft Gerechtigkeit und Genüge geschehen.

Wohl wissen wir nur zu gut, daß die sogenannten praktischen Leute uns entgegnen werden: unter solchen Verhältnissen würde die Theaterkasse zu oft im Nachtheil bleiben und Geld ließe sich nur dann gewinnen, wenn man nichts anderes denke und träume als Geld.

Ohne uns in einen Streit darüber einzulassen, ob die wahre Kunst auf deutschem Boden, ja im Herzen Deutschlands wirklich keine Sympathien mehr finden würde — in demselben Weimar, von welchem einst, wie aus einem Brennpunkt, alle die Strahlen ausgingen, welchen Deutschland den Glanz seiner geistigen Kultur

verdankt —, antworten wir ganz einfach: daß man dann immerhin ein Stadttheater, welches die Verpflichtung hat eine Anzahl unterhaltender Vorstellungen wie Mundvorräthe zu liefern, errichten möge. Damit ist alles gesagt. Die Kunst hat dann nichts mehr einzuwenden und keine leeren Erinnerungen weiter heraufzubeschwören.

IV.

Ueber Beethoven's Musik zu „Egmont".

1854[1]).

Wenn Zeiten nahen, welche der Kunst eine durchgreifende Umwandlung vorschreiben, ihr den Impuls zu einem großen Fortschritt bringen, sie mit bisher ungeahnter Macht und Gewalt in neue Geleise treiben, so kündet sich ein solcher großer Moment meistens durch vorbedeutende Zeichen an.

Selten aber ahnt die Menschheit den prophetischen Sinn solcher Zeichen in dem Augenblick, in welchem sie sich offenbaren. Sie betrachtet diese vielmehr als einzelstehende Ereignisse, ja oftmals als anormale Erscheinungen, als mehr oder minder anziehende Phänomene. Und erst wenn die Sonne eines solchen neuen Tages schon hoch am Himmel steht, erkennt sie, daß die zerstreuten Strahlen, welche wie ein Morgenroth das Licht verkündeten, alle von einem und demselben Brennpunkt ausgegangen waren.

Solche und ähnliche Gedanken regte in diesen Tagen eine Aufführung von Goethe's „Egmont" mit der Musik von Beethoven in uns an. Im „Egmont" erblicken wir eines der ersten Beispiele moderner Zeit: ein großer Tonkünstler schöpft seine Begeisterung unmittelbar aus dem Werk eines großen Dichters. So unsicher und schwankend uns das Auftreten Beethoven's in diesem ersten Versuche auch erscheinen mag, so kühn, so bedeutsam war es zu seiner Zeit selbst.

---

1) Geschrieben nach einer am 22. März von Liszt dirigirten Aufführung an der Hofbühne zu Weimar.

Im alten Griechenland war die Vereinigung von Dichtung und Musik eine so innige, daß Gedicht und Gesang als gleichbedeutend gleich benannt wurden: das Epos war in Gesänge eingetheilt. Eine Art unbestimmten Instinkts, den wir wohl fast bei allen Völkern wahrnehmen, ließ diese gleiche Benennung beinahe überall und immer fortdauern. In Griechenland bestimmte und verlangte die Natur der Sprache und Musik diese Vereinigung. Ganz von selbst löste der Rhythmus von der Sprache sich ab und bildete das wesentliche Element der Musik. Gelehrte Hellenisten versichern, daß wir in den uns erhaltenen Werken eines Aeschylos und Pindar bloß einen Abglanz ihrer ursprünglichen Schönheit besitzen und die Zeit uns nur die Worte derselben überliefert habe. Es sind Werke, die unseren Geist zum Staunen und zur lebhaftesten Bewunderung drängen, doch ohne unser Ohr in demselben Maße entzücken zu können. Ja, es sind uns nicht einmal Fragmente geblieben, aus denen wir auf die Beschaffenheit des musikalischen Theiles dieser Meisterwerke, auf welche die Zeitgenossen so großes Gewicht legten, auch nur zurückschließen könnten. Über die Musik des Alterthums sind wir nur im Stande uns mehr oder minder gelehrte, aber immer trockene Konjekturen zu bilden, während es unzweifelhaft ist, daß der Antheil der musikalischen Kunst an der lebendigen Einwirkung der dichterischen Heroen jener Zeit kein geringer war.

In späterer Zeit verfiel die Musik in eine Art Barbarei, worauf sie Jahrhunderte brauchte, um sich eine neue Form, ein neues Medium zu bilden. In diesem Drang, anfangs ausschließlich dem Kultus geweiht, fand sie erhabene Klänge, welche gleichwohl nur ein Lallen in der von ihr geschaffenen Sprache zu nennen sind. Während des Mittelalters entwickelte sie allmählich ihr Idiom und gewann der Harmonie festen Boden.

Als die Musik nun reich genug in ihrem Material geordnet und hinlänglich organisch entwickelt war, um der Idee zu dienen, blieb ihr Ausdruck anfangs insofern specifisch musikalisch, als man bei Gesängen, welche für die Oper bestimmt waren — ohne von den wunderlichen Dingen zu reden, welche uns die Geschichte von

der Kirchenmusik erzählt —, die einzige Sorge auf die Musik verwandte und sich befriedigt fühlte, wenn ihr Sinn und Charakter nur so ungefähr und ganz allgemein den Worten entsprach. Das Bedürfnis nach wohllautenden Versen erwachte allmählich und nur langsam. Die Vereinigung, welche man hie und da zwischen den äußerlichen Eigenschaften des Rhythmus und dem Wohlklang schöner Gedanken oder anmuthiger Bilder in Versen antrifft, ist mehr als ein glücklicher Fund ihres Komponisten zu betrachten als eine mit Bewußtsein erstrebte Einheit.

Die Musiker waren in ihrem Wissen von unserer modernen Vielseitigkeit weit entfernt und meist unerfahren in Dingen, die außerhalb des Kreises ihrer Kunst lagen. Einerseits waren sie von den Studien, welche die ziemlich chaotische Masse von unentbehrlichen und schwer zu erlernenden Kenntnissen zu ihrer Bewältigung verlangte, ganz in Anspruch genommen, andererseits herrschte bei ihnen ein ausschließliches, leidenschaftliches Gefühl, welches nicht lernte sich anders als durch die Inspirationen ihrer Kunst auszudrücken. Letztere erforderte außerdem noch anstrengende mechanische Übungen, so daß die Musiker gewissermaßen mit ihrem Verstand, mit ihrer Seele und ihrer Zeit sich in das Tonmeer versenken mußten, dessen Stürme und Herrlichkeiten iu ihrem Geiste nur Raum für die nöthigsten Angelegenheiten der Wirklichkeit ließen.

In dem Maße aber, als alle jene angehäuften Elemente sich in zusammenhängende Einzeltheile trennten, in verschiedene Zweige sich sonderten, in gewisse Arten und Gattungen, deren Kenntnis für die einen leichter zu erringen, für die anderen entbehrlicher ward, sich theilten, emancipirten sich die Musiker mehr und mehr von der ausschließlichen Herrschaft ihrer Beschäftigung und hörten auf gänzlich von derselben absorbirt zu sein.

Die nicht vorurtheilslose Meinung, daß Menschen von Genie und Talent ihre Befähigung nicht nach verschiedenen Richtungen hin geltend machen können, die sich in dem Sprüchwort: „Schuster bleib' bei deinem Leisten!" ihren populären Ausdruck geschaffen hat, halten wir unsererseits nicht für gänzlich berechtigt. Genie und Talent, so augenscheinlich speciell beide sind, offenbaren sich immer

nur in Köpfen, welche — abgesehen von ihrer Specialität — gut organisirt sind. Selbst wenn sie ihre Fähigkeiten für andere Gegenstände als ihr eigentliches Fach nicht anwendeten und vernachlässigten, so beweisen die Biographien berühmter Männer hinlänglich, daß, wenn nicht Charakterfehler die Eigenschaften des Geistes verdunkelten, gerade den ausgezeichnetsten Fachmenschen niemals die Vielseitigkeit gefehlt hat. Allmählich hörten auch die Musiker auf, ausschließlich in ihrer idealen Welt zu leben. Sie erreichten es auch außerhalb der speciellen Ausübung ihrer Kunst und selbst bei denen, welche dem technischen Verständnis derselben fern standen, für geistbegabte Menschen zu gelten. In unserer Zeit hat man nicht nur gänzlich aufgehört die Musiker für seltene curiose Phänomene zu betrachten, die halb Cherubim halb Esel, den Sterblichen himmlische Gesänge bringen und daneben im gewöhnlichen Leben mit der zweideutigsten Art oder mit der unzweideutigsten Mißachtung behandelt werden zu betrachten: man anerkennt sie jetzt als Menschen, welche gleich den andern Menschenkindern der moralischen Verpflichtung ihren Geist gründlich zu bilden und sich allgemeine und vielseitige Kenntnisse zu erwerben nachkommen, man anerkennt, daß in ihrer Mitte manche sind, welche mit dem Wort eben so gewandt als mit Tönen umzugehen wissen.

Gleichzeitig mit dem seine Bildung ausdehnenden Musiker eignete sich allmählich die Musik alle literarischen Erzeugnisse jeder Form an. Im Theater, im Koncert, in vokalen und instrumentalen Kompositionen bemächtigt sie sich durch Uebertragung, durch Auszüge, durch Mottos, Devisen, Titel, Programme aller Manifestationen der Poesie im Gedicht, im Drama, in der Lyrik, im Roman. Bis in das tiefste Alterthum zurückgehend und nach Stoffen forschend läßt sie sich kaum irgend ein Moment des poetischen Lebens entgehen. Den Völkern des Orients, wie denen des Occidents, ringt sie Vorbilder und Farben zu ihren Tongebilden ab. Ein vollfluthender magnetischer Strom verbindet Poesie und Musik, diese beiden Formen menschlichen Denkens und Fühlens. Und obwohl die Literatur, wie wir es erfahren mußten, sich noch immer eine gewisse Ueberlegenheit über die Musik und besonders über die

Musiker anmaßt, so sieht sie sich bereits gezwungen klingend an das Wappenschild ihrer alten Privilegien zu schlagen, um sie in Erinnerung zu bringen. Die musikalische Presse wird immer thätiger und wirbt geschickte Interpreten. Der Journalismus findet eine seiner ergiebigsten Quellen in der musikalischen Polemik und die Repräsentanten verschiedener Parteien, Neuerer und Reaktionäre, schmieden sich wohlgeschweißte, feingearbeitete Waffen.

Dieses unmittelbarste Resultat der plötzlichen Erhöhung des geistigen Niveaus musikalischer Kunst sehen wir jedoch und vor allem darin, daß von nun an Dichtungen, welche kein höheres Ziel verfolgen als Silbenlaute dem Ausdrucke musikalischen Gefühls anzubequemen und der Intonation der Sänger singbaren Text zu liefern, dem bedeutenden Komponisten nicht mehr genügen können und dieser für seine musikalische Konception edlere Stoffe als bisher sucht.

Während sich Schubert's Genius an das Schönste und Beste wandte, was die deutsche Lyrik geschaffen hat, erfaßte Beethoven mit sicherem Griff die Tragödie selbst. Mag der Versuch uns auch unvollkommen erscheinen, so war er dennoch von einer nachhaltigeren Wirkung als alle tastenden Verbesserungen, welche die Operntexte aus ihrer früheren Nichtigkeit erheben sollten. Schubert's Aufgabe ist im einzelnen vollständiger gelöst als die Beethoven's. Nichts desto weniger war es dem Versuche desselben im „Egmont" vorbehalten ein in weite Fernen treffender Pfeil zu sein, dessen Tragweite vielleicht der Genius, der ihn abschnellte, kaum geahnt hat. Wagner läßt sich nicht mehr nur daran genügen Meisterwerke der Poesie theilweise für die Musik zu beanspruchen: er vindicirt unserer Zeit — jedoch mit anderen Formen und anderen Reichthümern — eine Renaissance der griechisch-dramatischen Kunst, eine Wiederherstellung jener unauflöslichen, normalen und beide Theile beglückenden Verbindung von Drama und Musik, welche ein gänzliches unvermeidliches Aufgehen der einen Kunst in die andere war.

Da wir, von „Egmont" sprechend, den Namen Richard Wagner's citirt haben, so sei zugleich daran erinnert, daß Wagner, noch ehe er musikalische Studien gemacht hatte, den

Beruf zum Drama lebhaft in sich fühlte und in mehreren Tragödien, die er schrieb, Shakespeare'schen Gestalten nachrang. Eine Vorstellung des „Egmont" aber war es, die ihn plötzlich die ganze Gewalt und Kraft erkennen lehrte, durch welche die Musik den dramatischen Ausdruck zu erhöhen vermag. Alsbald reifte in ihm der Entschluß sich der Tonkunst zu bemächtigen, um in einem Athemzug sich als Dichter und Musiker zu bezeugen. Bald ward es ihm klar, wie ungenügend der Antheil ist, welchen Beethoven der Musik am Drama gegeben, und wie sehr es den Zweck verfehlt, das ganze musikalische Interesse in Zwischenakte zusammen zu drängen, denen das durch antimusikalische Interessen abgespannte Publikum nur ein unaufmerksames, zerstreutes Ohr leiht.

„Antimusikalisch" sagten wir in Bezug auf „Egmont", ein Ausdruck, welcher sicherlich dadurch, daß die hervortretendsten Vorzüge des Werkes sich vor allem an die Reflexion wenden, gerechtfertigt erscheint. Die Regentin, Macchiavell, Alba, Oranien sind die gewichtigsten Charaktere des Stückes. Die Schönheiten dieser Gestalten jedoch dürften kaum zu denen gehören, welche die Musik vorzugsweise aufsucht, um ihnen durch das ihr eigene Wesen erhöhte Glorie zu geben. Außer den Scenen, in welchen die genannten Charaktere auftreten, sind diejenigen am treffendsten, in welchen der Dichter zur Darstellung bringt, welch eitel vergänglicher Schaum die Popularität, wie viel haltloser sie noch ist als selbst der Strohhalm, nach dem der in den Wellen Versinkende hascht.

Der eigentliche Charakter der Dichtung ist durchaus politischer Natur, wobei wir nicht übersehen, daß die in das Drama eingeflochtene Liebesepisode ihr hauptsächlich die Anziehungskraft verleiht. Sie ist es auch, welche den „Egmont" auf dem Repertoire erhält, was jedoch kein Grund ist sie in den Augen derjenigen als den vorzüglicheren Theil des Stückes gelten zu lassen, welchen das Rührende nicht zu gleicher Zeit ein Beweis für das Vortreffliche ist. Sanct Augustin definirt die Tugend als „Maß und Ordnung in der Liebe". Dürfte man nicht annehmen, daß in Sachen der Kunst die Vollkommenheit als Maß und Ordnung im Schönen zu bezeichnen ist?

Um nun die mannichfaltigen Schönheiten, mit welchen Goethe den politischen Theil seiner Tragödie ausgestattet hat, richtig zu würdigen, muß man die Geschichte und die Personen jener Zeit genügend kennen. Gerade diese Kenntnis aber läßt eine Liebe, wie die zwischen Egmont und Klärchen, als einen unversöhnlichen Anachronismus in dem Leben Egmonts erscheinen. Die herrliche Scene, in welcher das junge Mädchen den schönen Grafen im ganzen Glanze seines Hofkostümes bewundert, rührt uns innig in Walter Scott's Roman, in „Kenilworth", wo die bescheidene Geliebte sich für den einzigen Gegenstand der Neigung des jungen Leicester hält. Die Altersverschiedenheit zwischen Egmont und Leicester jedoch führt einen ähnliche Verschiedenheit des Eindrucks mit sich wie die, welche die beiden Liebesscenen im Roman und in der Tragödie auf den Leser oder Zuschauer ausüben. Egmont, der zur Zeit seiner Liebe und der sein Leben endenden Katastrophe füglich einen Sohn haben konnte, welcher im gleichen Alter stand, wie Leicester in der Periode seines Liebesverhältnisses zu Amy Robsart, wird immer eine peinliche Dissonanz im Geiste des geschichts- und menschenkundigen Zuschauers erregen, welcher sich fragt: wie ist es möglich, daß Egmont, ohne als Familienhaupt auch nur für einen Augenblick der Seinen zu gedenken, so jugendlich leichtsinnig verliebt sein konnte?

Die der Darstellung des Liebesverhältnisses gewidmeten Scenen sind in ihrer Art gewiß eben so vortrefflich als die politischen. Es ist nur die Zusammenstellung beider, welche den nothwendigen geistigen Einklang unangenehm stört. Dabei reißt uns die hingebende Anmuth des geliebten Klärchens hin und, so lange wir ihn in ihrer Nähe erblicken, lieben wir ihn nicht minder als sie. Dieses Interesse verschwindet, wenn wir ihn Alba und Oranien gegenüber erblicken. Die Eigenschaften, die er dort entwickelt, gehören dem Jünglingsalter an. Wenn es betrübend ist eine Frucht, noch ehe sie zur Reife kam, vom Wurm zernagt zu wissen oder einen Jüngling zu sehen, welcher allen Glauben an menschliche Güte und Gerechtigkeit verloren hat: so gewährt ein in vollständig reifem Alter stehender und sich dabei einer unverzeihlichen Naivetät hingebender Mann, welcher seiner eigenen Unklugheit, seinem

chimärischen Vertrauen zum Opfer fällt, ein mindestens eben so peinliches Schauspiel wie jener Jüngling. Egmont, dieser konstitutionelle Heros, welcher die Freiheit in den Zügen seines Klärchens träumt, erscheint uns in seiner arglosen Unerfahrenheit nur zu sehr als ein unreifer Jüngling. Nichts desto weniger fühlt sich das Publikum, welchem vereinzelte Gemüthsbewegungen zum Urtheil genügen, gerade von den Liebesscenen, von der Vision im Kerker angezogen und die Bühnendirektionen geben diese Scenen vollständig, während sie bei ihren Aufführungen meistens mehrere wichtige Scenen des politischen Theils der Tragödie — trotzdem er der bedeutsamste ist — streichen, oft Charaktere, wie Margarethe und Machiavell (wie z. B. auf der dresdener Bühne), gänzlich weglassen.

So ließ auch Beethoven, der Strömung der Majorität folgend, die historische Seite des Stückes unbeachtet. Die reine und wahre Leidenschaft, wie sie in Klärchens Herzen glüht und wie sie in den so ganz musikalischen Ausdruck in sich tragenden Liedern des Dichters emporsproßt, elektrisirte ihn ebenso sehr und wie vielleicht vor allem die Hingabe an die Freiheit, welche bei ihm zweifellos mit dem in jener Epoche so sehr geweckten und in seinem Herzen besonders lebendigen Gefühl deutsch-nationaler Unabhängigkeit zusammen traf. Dieses Gefühl erhebt sich besonders in der herrlichen Apotheose am Schluß der Ouvertüre.

Beethoven begann, indem er diese Fragmente komponirte, der Kunst einen neuen Weg zu eröffnen. Mit mächtiger Hand fällte er den ersten Baum eines bis dahin noch ungekannten Waldes, ja er betrat, nachdem er das erste Hindernis hinweggeräumt und Hand an das Werk gelegt hatte, diesen Weg selbst. Die Welt sah ohne besondere Aufmerksamkeit diesem ersten Schritte zu. Die Zeiten aber kamen, in welchen die Kunst diesen Weg wandelte und bald nach ihm diese Bahnen hell gelichtet und geebnet fand.

V.

Ueber Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum".

1854 [1]).

So unzureichend auch der Antheil erscheint, welchen Beethoven der Musik am Drama gab, als er ihre Accente mit der ganzen Kraft des Ausdrucks den tragischen Situationen des „Egmont" von Goethe hinzufügte, so verband er dennoch seinen Namen unzertrennlich mit diesem Drama, welches wohl kaum irgendwo ohne die schwungvollen Tonglossen zur Aufführung kommt, mit welchen Beethoven es bereichert hat.

Der von ihm gemachte Versuch seine Kunst mit dem Bedeutendsten, was das Drama besaß, zu verschmelzen, statt, wie es bis dahin geschehen, sich mit zerstückten, an verschiedene Personen vertheilten und durch einen Nothbehelf von dramatischer Handlung zusammen gehaltenen lyrischen Ergüssen zu begnügen — der Versuch Melpomenen selbst die Macht der Töne zu verleihen war trotz seiner Befangenheit zu kühn, zu entschieden, als daß schon damals die Kritik sich die Halbheit desselben hätte zum Bewußtsein bringen können. Ehe sie ihr Für und Wider aussprechen konnte, bedurfte es vor allem des Verständnisses und der Besitznahme der Idee und des Faktums seitens der dieser Materie als kompetent nahe stehenden Geister.

---

1) Geschrieben nach einer am 1. April von Liszt dirigirten Aufführung derselben an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

Ein minder titanischer Genius als Beethoven, aber ein mit äußerst zarter, feinfühlender und vollkommen gebildeter Intelligenz ausgestatteter Komponist, welcher in seiner Weise besonders auf die Annäherung und innigere Verschmelzung von Musik und Literatur sehr fördernd eingewirkt hat und beide mit einer Art wohlthätigen Zwanges in die gleiche Strömung leiten half, — Mendelssohn, dessen taktvolle Vorsicht gegenüber der Oper von den zeitgenössischen Musikern so oft als Zaghaftigkeit oder Schwäche ausgelegt worden ist, bewies dennoch, wie sehr er die hohe Bedeutung jenes ersten Schrittes Beethoven's erkannt hatte. Er bewies es nach zwei Seiten hin: einerseits durch sein mit größerem Erfolge gekröntes Betreten des von Beethoven eingeschlagenen Weges und anderseits, indem er dem aufregenden, prickelnden Drängen sich zur Oper zu wenden so lange mit Beharrlichkeit widerstand, bis er in Geibel einen Librettodichter gefunden hatte, mit welchem eine Verbindung zu gemeinsamem dramatischem Schaffen eine Art Sicherheit des künstlerischen Gelingens zu gewähren schien.

Mendelssohn's sinniges Eingehen und Fortschreiten auf dem von Beethoven angebahnten Wege tritt noch aus der Wahl der von ihm mit Musik verbundenen dramatischen Stoffe hervor, welche nur auf Werke fiel, die der musikalischen Bearbeitung im großen Ganzen ein günstigeres Feld darboten als „Egmont“. Er erkannte die Bedeutung der Chöre und wies durch seine „Athalia“ und „Antigone“, sowie durch seinen „Sommernachtstraum“ die farblosen Stoffe zurück, welche der Reflexion angehören und überwiegend mit dem Verstand erfaßt sein wollen. Mit seiner Musik gewährt uns der „Sommernachtstraum“ die Anschauung eines der kostbarsten, schillerndsten, selten gearbeiteten Kleinodien aus dem Schrein Shakespeare's, dessen Pracht vervielfältigt widerscheint aus allem, was die Musik an zartem Schimmer, an ätherischem Glanz und eigenthümlicher Gluth ausstrahlt.

In seinem Gegenstand vollständiger als Beethoven aufgehend setzte er durch Einführung der Chöre mit einem Sprung über die engen Grenzen hinweg, welche jener seiner musikalischen Bethätigung am Drama gesetzt hatte. So gelang es ihm sich nicht nur

einem schon feststehenden Erfolge anzuschließen, sondern auch Vollkommeneres in dieser Gattung zu leisten und kraft seiner musikalischen Interpretation ein schönes Gedicht zu neuer Anerkennung zu bringen. Der „Sommernachtstraum“ giebt uns ein wohl kaum vordem dagewesenes Beispiel, daß ein Meisterwerk der Poesie sich ausschließlich an der leitenden Hand der Musik auf den Brettern akklimatisirt hat und durch sie mit Nachdruck in das Repertoire der Bühnen eingeführt worden ist. Diese Thatsache erinnert an eine bekannte Anekdote, die von Goethe und Beethoven erzählt wird. Als beide eines Tages zusammen gingen und viele Vorübergehende den Hut abnahmen, klagte Goethe, „wie lästig es doch oft werde von so vielen gekannt zu sein“. „„Vielleicht bin ich es, den man grüßt““, erwiderte Beethoven nicht ohne Malice. Auch bei der Aufführung des „Sommernachtstraumes“ hören wir Thalia sich über die Last des Dankens für so viele Beifallszeichen beschweren und Euterpe lächelnd antworten: „Vielleicht bin ich es, die man grüßt“.

Man kann den „Sommernachtstraum“ nicht erwähnen, ohne mit Verwunderung dieses poetische Produkt zu betrachten, wo Shakespeare, von dessen Cyklopen-Händen wir gewohnt sind Granit, Marmor und Thon zu unvergänglich kolossalen Werken verarbeitet zu sehen, sich darin gefällt wunderliche Geflechte aus feinstem Filigran zu winden, feingeschmiedete Goldkunstwerke in den Glanz der kostbarsten pietra dura der Poesie zu stellen und ihr kleine Figuren, deren Hauptreiz in ihrer vollendeten Niedlichkeit liegt, einzuarbeiten. Es giebt uns dieses Stück einen der subtilsten Beweise für die Macht des Genies, aus den verschiedenartigsten Elementen ein harmonisches Ganzes zu bilden; es zeigt uns, wie es die überraschendsten Übereinstimmungen, Ausgleichungen, Verwandtschaften herausfindet, um Substanzen aneinander zu reihen und zu verbinden, welche anfangs spröde sich abzustoßen scheinen und von dem geistigen Auge — ohngefähr wie man von unharmonischer Zusammenstellung von Farben zu sagen pflegt — als „schreiend“ empfunden werden.

Betrachten wir zuerst die als gerechtfertigt und nothwendig erscheinende Vereinigung dreier gänzlich verschiedener Handlungen, so werden uns sogleich drei schwierig zu verbindende Elemente entgegen treten: das Sentimentale, das Phantastische, das Komische — drei sehr ungleiche Zeiten der Gesellschaft: Alterthum, Mittelalter, moderne Zeit — drei sehr ungleiche Ausdrucksweisen des Schönen: Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Alle diese bunten Fäden sind so sinnreich verkettet, daß es unmöglich sein würde einen einzelnen dem Gewebe zu entziehen, ohne das Ganze zu entstellen.

Das Gefühl bildet in demjenigen Theil der Handlung das Hauptmotiv, welcher mit treffend künstlerischer Absicht zurück in das Alterthum verlegt ist; denn das Gebahren des Herzens, wie es bei diesen Liebenden sich zeigt, ist der menschlichen Natur so innerlich eigen, daß es unabhängig von Zeit, Ort und Sitten auftritt. So wie hier glüht die Liebe junger Herzen unter allen Zonen, so entkeimen zu allen Zeiten Zärtlichkeit und Hingebung, Verschämtsein und Verzagen, Zorn und Eifersucht aus dem weiblichen Herzen, so wie hier florirt unter allen wechselnden Formen menschlicher Gesellschaft väterlicher Egoismus neben Härte, Habsucht und Ehrgeiz.

Das Phantastische entwickelt sich in dem ihm am besten zusagenden Medium: in dem Wunderreich, dessen Idee im Mittelalter aus einer unwillkürlichen und unerwarteten Vermischung christlicher Anschauung mit nordisch-mythischer Erinnerung sich gebildet hat. Das „Häßliche“, welches in griechischer Poesie und Kunst nur als eine Vereinigung von nicht sowohl aus heimischem Boden als aus der Fremde entstammten Symbolen erscheint, nimmt im Reiche des Phantastischen eine unbestrittene Stelle ein. Die „Laune“ läßt es ohne Bedenken zu; denn sie gefällt sich in Kontrasten, welche ein unerklärlicher Zauber vor ihren Augen in anziehende Gegenstände verwandelt, in die sie sich nicht ihrer Eigenschaften wegen vernarrt, sondern aus Hang zu abwechselndem und mannichfachem Genuß, zu Absonderlichkeiten, wie sie nach einander durch Liebesverdruß, Unbeständigkeit oder Neugier erzeugt werden.

Das Komische ist dem wirklichen Leben der Gegenwart entnommen. Diese Poltron-Naturen, kleinlich, materiell, plump und dumm-egoistisch wie sie sind, kriechend gegenüber jeder Macht und aufgebläht wegen Verdiensten, die niemand anerkennt als sie selbst, kommen und gehen überall und zu allen Zeiten und geben den unverwüstlichen Stoff zum Komischen. Da sie individuell gänzlichem Vergessen dedicirt sind, so ist es nothwendig sie mit dem Firnis gegenwärtiger Zustände zu überstreichen. Das „Alberne“ bedarf, um hervorzutreten, nur der oberflächlichsten Formen der Gesellschaft — Formen, die jedoch noch gegenwärtig sein müssen, wenn jenes dem Lachreiz dienen soll.

Wer früher daran gedacht hätte drei von einander gänzlich unabhängige Handlungen zu verketten, deren jede einer so durchaus verschiedenen Gattung und so weit auseinander liegenden Epochen entlehnt ist, würde scheinbar der Kunst ein unmögliches Problem zu lösen zugemuthet haben. Könige und Handwerker zusammen zu bringen, die Herzenserlebnisse von zwei jungen, harmlosen Liebespaaren dem Zwist zweier leichter, flatterhafter, eigensinniger Genien beizugesellen, germanische Elfenwirthschaft mit antikem Heldenpathos in einem Kessel zu sieden: würde vor der gelungenen Ausführung dieses genialen Kunststücks als eine Personificirung des Absurden erschienen sein. Aber das Genie weiß in einer glücklichen Verbindung von Kühnheit und Maß — einer Verbindung, die ihm selbst da selten fehlt, wo die Menge seinen raschen Aufflug für tollkühn hält — auch abgerissene Theile weit auseinander liegender Gesammtheiten, und Tonreihen aus den entferntesten Tonarten in ein homogenes Ganze, in wohlthuende Harmonien zu verschmelzen.

Schon Shakespeare weiß durch reizend phantastische Bande, durch die feinste Schattirung der Farben, durch jenes unmerkliche Mischen von rosigen, ätherblauen und violetten Tinten, durch meisterhaft angelegte Übergänge und geisterquickende Assonanzen die beiden entgegen gesetzten Pole Alterthum und Mittelalter zu verbinden, indem er die ihnen geläufigsten Typen in Berührung bringt, bis dann Goethe beide in ihren entschiedensten Gegensätzen, in ihrer vollständig entfalteten Pracht, in ihrer Größe zusammen-

führt. Doch wie wäre es möglich die kühne Konception dieser Idee, sowie ihre glückliche Ausführung durch den brittischen Poeten, den man sich mit einem in die Tiefe der Jahrhunderte spähenden Janushaupte vorstellen möchte, zu bewundern, ohne zugleich den unverzeihlichen Anachronismus zu bemerken, dessen man sich auf deutschen Bühnen, wo man die antiken Personen dieses Stückes in mittelalterliche Kostüme vermummt, schuldig macht! Auf welche Weise man auch das Stück zu Shakespeare's Zeiten auf die Bühne gebracht haben mag: mit den Erfordernissen, Gewohnheiten und Hülfsmitteln, welche inzwischen der scenischen Kunst erwachsen sind, dürfen wir uns nicht an den Buchstaben der Tradition halten. Wir müssen ihren Geist erfassen. Welche Ursachen auch diesen Gebrauch eingeführt haben mögen: könnte Shakespeare heute wieder unter uns wandeln, so würde er sicherlich auf das energischste die Aufrechterhaltung des materiellen sichtbaren Ausdruckes der Idee verlangen, welche ihm vorschwebte, als er die Hauptintrigue seines Stückes in das griechische Alterthum verlegte.

Das Genie thut nichts ohne Grund.

Wäre dieser auch verborgen, hüllte es auch seine Gedanken in räthselhafte, schwer zu entziffernde Formeln, so dürfen wir trotzdem kein Jota an diesen Formeln ändern.

Je ungebräuchlicher sie sind, je dunkler ihr Sinn ist, um so weniger dürfen wir wagen irgend etwas wegzunehmen oder hinzuzufügen. So, wie sie sind, haben wir sie unverletzt späteren Zeiten zu überliefern. Ihnen ist es vielleicht vorbehalten dem Dasein solcher Sphinxe ein Ende zu bereiten. Goethe sagt, daß er in sein erhabenstes Werk, in den „Faust“, viel hineingeheimnist habe. Jeder Künstler, jeder Poet haucht seinem Werke den Duft eines unausgesprochenen Gedankens ein, welcher von dem Gefühl früher erfaßt wird, als der Verstand ihn definiren kann.

Hüte man sich darum mit täppischem Finger auch nur ein Atom des Farbenstaubes zu zerstören, welcher mit zu dem Ganzen einer geistigen Blüthe gehört.

Warum hat Shakespeare gerade die Namen Athen, Theseus, Hippolyta gewählt, die er doch so leicht mit anderen hätte vertau-

schen können? Sicherlich nicht ohne Grund. Man macht diese Namen aber zu abgebrochenen Dissonanzen, wenn man sie ihrer Attribute entkleidet. Ihre Kostüme und die Architekturen dürfen in Folge dessen nicht anders als im griechischen Stil hergestellt werden. Eben so sind für die Elfen nur Phantasiekleidungen passend, welche so viel als möglich Pflanzengestaltungen und dem Kostüme derjenigen Zeit, deren Ideen ihnen Leben gaben, anzupassen sind; ebenso ist drittens das Kostüme der Arbeiter durchaus mit dem gegenwärtig gebräuchlichen in Uebereinstimmung zu bringen, da der Dichter schon durch ihre Namen andeutet, daß sie der Gegenwart, ihrem Jetzt und Später, angehören sollen.

Die Nuancen der verschiedenen Epochen liegen für gute Augen zu klar am Tage, als daß man ihr Hervorheben in der Darstellung vernachlässigen dürfte. Auch wäre es unrichtig annehmen zu wollen, daß die Namen Theseus und Hippolyta nur als Anklänge an die mythologischen Gewohnheiten der italienischen Poesie zu betrachten seien; denn Shakespeare hat sie nirgends von dem Gebiet der gesunden Vernunft Besitz nehmen lassen, wie es hier hätte geschehen können, wenn nicht eine leitende Idee ihr prismatisches Band um alle diese Verschiedenheiten geschlungen und nicht die poetische Phantasie — diese geheime Ordnerin des scheinbar Verwirrten — alles in ein und denselben magischen Schleier gehüllt hätte.

Wenige Organisationen sind derartig begabt, um das Schöne in seinen drei hauptsächlichsten Manifestationen zu empfinden und, wir möchten sagen, auszudrücken: in Gefühl und Leidenschaft, wie unser Herz sie empfindet; in Poesie und symbolischem Mythus, wie unser Geist sie erfaßt; in Typen und Bildern der edelsten und besten Triebe des Menschen, wie sie durch die Kunst dargestellt und verkörpert werden — mit anderen Worten: das zu lieben, was über das gewöhnliche Gute hinausgeht, Poesie zu verstehen und Kunst zu schaffen.

Liebe, Einbildungskraft und Kunst. Wenige Formen der Kunst sind fähig Gefühle und Leidenschaften, wie sie im realen Dasein zum Ausdruck kommen, zu schildern und ihre Darstellung einestheils in Gestalten, wie die rege Phantasie des Volkes sie ihnen

leiht, zu geben und anderentheils mit dem Verfahren zu verbinden, welches die Kunst anwendet, um sie den ihr eigenen Formen anzueignen. Shakespeare hat alle diese Einzelheiten vereinigt, deren innige Verwandtschaft sich unter einer scheinbaren Entfernung verbirgt. Er hat das Gefühl und besonders die Liebe in ihrem unmittelbaren Einwirken auf das Leben geschildert und in den Geschicken seiner Hauptpersonen den Einfluß jener geheimnisvollen, überirdischen Wesen, mit welchen die Einbildung der Menschen sich stets beschäftigt hat, sichtbar werden lassen und alle Konturen auf das zarteste gemischt, ja mit dem leichtesten, duftigsten Crayon hingeworfen. Und mitten in alle diese Bilder stellt er mit ebenso natürlicher als überraschender Nonchalance die Darstellung des unbeholfenen Treibens, der rohen und ungehobelten Anfänge, aus denen die Kunst sich losringt.

Obwohl es hier nur auf die dramatische Kunst abgesehen ist, so können doch sämmtliche Künstler ein allgemeines Bild der bitteren, widerwärtigen Schwierigkeiten heraus finden, auf welche das Reproduciren, wie das Schaffen eines jeden Kunstwerkes stößt. Ueberall muß die Poesie, der Gedanke mit dem Handwerk, mit den Handlangern, welche sie verkörpern sollen sowie mit den diesen von ihrer untergeordneten Natur in den Weg gelegten Hindernissen kämpfen, um sich so mit Mühseligkeiten — deren Vielseitigkeit nur sie allein kennen — die Werkzeuge zu bilden, welche sie bedürfen.

Mendelssohn hat mit sicherem Takt die Stellen des Werkes herausgefunden, durch welche die Musik mit kräftigender und verfeinernder Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ seine Kunst den richtigst gemessenen Antheil am Stücke nehmen. Seine Ouvertüre schwingt sich durch ihre pikante Originalität, durch Ebenmaß und Wohlklang im organischen Verschmelzen heterogener Elemente, sowie durch Anmuth und Frische vollständig auf die Höhe der Dichtung. Man gedenke nur der Akkorde der Bläser am Anfang und am Schluß! Gleichen sie nicht leise sinkenden und wieder sich hebenden Augenlidern, zwischen deren Sinken und Heben eine anmuthige Traumwelt der lieblichsten Kontraste gestellt ist? In diesen Kontrasten begegnen sich die von uns oben be-

zeichneten Elemente des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen, jedes einzelne meisterhaft charakterisirt und doch untereinander von zarten Schönheitslinien umschlungen.

Mendelssohn's Talent schmiegte sich vollkommen der heiteren, schalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmosphäre an, in welcher sich diese überaus sinnreiche Komposition Shakespeare's bewegt. Es lag ganz in ihm diese zauberischen Elfen zu schildern und in ihren kosenden, zwitschernden Gesang das Hineinbrüllen des Esels vernehmen zu lassen, ohne daß wir anders dabei verstimmt würden, als wenn in feinen geistigen Kreisen ein zweibeiniger Esel hie und da auch seine Stimme erhebt. Kein Musiker war so wie er dazu befähigt die zärtliche, aber in einer gewissen Aeußerlichkeit befangene Sentimentalität dieser Liebenden der Musik zu übertragen, wie er es im dritten Zwischenakt, in einer Art schön instrumentirten Liedes ohne Worte, gethan hat; keiner konnte wie er den Regenbogenduft, den Perlmutterschimmer dieser kleinen Kobolde schildern, die glänzende Emphase eines hochzeitlichen Hoffestes wiedergeben.

Die dichterische Wahl, die er traf, ist für ihn eben so charakteristisch als die Beethoven's für diesen und später die Schumann's für Schumann. Der verschlossen trübliche, düstere Hang des letzteren warf sich auf ein Sujet voll unruhigen Verzagens, voll räthselhafter Schwermuth, voll erhabenen Erbangens neben übermenschlicher Kühnheit. — Im „Manfred“ erscheint auch eine Fee. Doch sie ist kein in ihrem Schmollen, in ihrem Eigensinn reizendes Weib, welches eben so unüberlegt sich rächt, als es inkonsequent treulos ist — es ist eine Seele, eine durchsichtig schimmernde Seele, welche geweihte Grazie athmet und poetische Pfeile ausstrahlt.

Seinerseits hat auch Weber in der „Preciosa“ eine jener Prokurations-Vermählungen zwischen Musik und Drama versucht, in welcher Mann und Frau sich begegnen, ohne noch körperlich und geistig Eins zu werden. Aber bei aller Intelligenz, die er — einer der ersten Komponisten — auch literarisch bethätigte, betrog er sich auch diesmal, wie bei der „Euryanthe“, in der Wahl seines Stoffes. Der Text zu „Preciosa“ ist eine anmuthige Skizze, die

aber, wie gewisse liebliche Wasserblümchen, den Tag nicht überlebt, welchem sie das Dasein verdankt. Wäre die reizende Musik, welche er dieser schwächlichen Grundlage eingewebt hat, auf eine festere Gestaltung basirt, hätte er eine Zeichnung aus Goethe's, Shakespeare's oder Byron's Händen mit dem Kolorit seiner Tonweisen beseelt, so würde sich „Preciosa" in der That den immer größere Bedeutung gewinnenden Versuchen anreihen dürfen, welche hervorragende Musik und hervorragende Dichtung zu vereinigen streben.

Es darf uns nicht beirren, aber wir müssen als von einem bemerkenswerthen Faktum Notiz davon nehmen, daß die Größen der deutschen Literatur die wachsende Bedeutsamkeit dieser Bestrebungen nicht allein verkennen, sondern sich sogar abhold und tadelnd ihnen gegenüber verhalten. So spricht Gervinus, dessen Forschungen auf historischem Gebiet der deutsche Geist mit Recht seinen glänzendsten Trophäen einreiht, dessen einseitige und vorurtheilsvolle Ansichten über Musik aber schon manchmal unserer Bewunderung für ihn hemmend in den Weg getreten sind, eine sehr geringschätzende Meinung über Mendelssohn's Antheil am „Sommernachtstraum" aus.

„ . . . Mit diesem Mißgriff", sagt er[1], „war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantastisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Komposition kreuzen? wie eine so leichte Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen ausläßt?"

Mendelssohn's Werk verdient den Beifall, welcher ihm überall zu Theil wird. Er mag als ein schlagender Gegenbeweis gegen den etwas hofmeisterlich ausgesprochenen Tadel des anerkannten Historikers dienen, und man kann überdies hinzufügen,

---

1) Gervinus über Shakespeare. I. Bd.

daß ohne die Musik Mendelssohn's eine der schönsten Blumen aus dem Strauß, welcher Shakespeare's Scepter umblüht, schwerlich dem Publikum zugänglich genug geworden wäre, um sie als stehende Vorstellung des Repertoires fort und fort frisch zu erhalten.

VI.

Scribe's und Meyerbeer's „Robert der Teufel“.

1854 [1]).

Gluck hatte die Mehrzahl seiner Opern komponirt, ehe er mit seinen letzten großen Werken durch Einführung eines neuen, des deklamatorischen Stils Epoche machte und sich den Namen der Unsterblichkeit errang. „Robert“ ist eben so wenig Meyerbeer's erstes Werk. Er hatte vorher eine Reihe Opern geschrieben, welche — obgleich zu ihrer Zeit ehrend anerkannt, insbesondere „Marguerite d'Anjou“ und „Il Crociato“ — durch den Erfolg des „Robert“ in Schatten gestellt worden sind.

Das Genie besteht, ehe es noch Proben seines Vorhandenseins gegeben, virtuell in dem, was ihm die Natur verliehen hat. Zu seiner vollständigen Kundgebung jedoch bedarf es einer Form, die seinem besonderen Charakter adäquat ist. Die Erfahrung beweist, daß es diese Form, welche seinen ihm selbst verborgenen und manchmal von ihm lange verkannten Neigungen gänzlich entsprechen muß, wenn es zum definitiven Ausdruck der ganzen Fülle und Freiheit seiner Kraft gelangen soll, nicht immer sogleich findet. Meyerbeer suchte sie vergebens in der bisherigen Art und Weise der italienischen Oper, in welcher er seine ersten Werke geschrieben hatte. Diese Gattung hatte durch Rossini, il maëstro di color' che sanno, ihren Kulminationspunkt erreicht und Bellini und Doni-

1) Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung des „Robert“ am 30. April an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

zetti konnten als Epigonen und beliebte Vertreter der rein sinnlichen Melodie nur noch einen Platz zweiten Ranges finden, während Meyerbeer mit Fug und Recht den Anspruch in den Vordergrund zu treten geltend machen durfte. Nachdem dieser schließlich durch mehrere Versuche die Erfolglosigkeit seines Strebens einsah, wählte er ein anderes Terrain und führte durch seine Verbindung mit dem Dichter, dessen specifische Begabung mit seinem Talent am vollkommensten übereinstimmte, eine glänzende Periode der Oper herbei.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier anders als nur in sehr gedrängter Kürze einige der Thatsachen andeuten, welche einestheils zur näheren Bezeichnung dieser Entwickelungsphase, anderentheils zur Erklärung des Einflusses, welchen die Association dieser beiden Talente ausgeübt hat, der Ursachen, welche ihr Erscheinen bedingten, der Folgen, welche sie mit sich führten, citirt werden müssen. In den uns eng gezogenen Grenzen können wir nur bei Namen verweilen, welche in der von uns ausschließlich berührten Materie maßgebend sind. Die Sachverständigen werden dann leicht herausfinden, welcher Platz den Zwitterautoren und den Zwitterwerken einzuräumen sein wird, sowie welche Autoren und Werke dazu bestimmt sind den nothwendigen Übergang von einer Epoche oder Schule zur anderen zu bilden, indem sie ihrer besonderen Eingebung folgend in ungleichen Verhältnissen die Farben der im Entschwinden begriffenen Periode mit den Nüancen der kommenden mischen, bis diese letzteren endlich immer mehr hervor treten und erkennbar werden.

Unter allen denen, welche im vorigen Jahrhundert Operntexte reimten, befand sich nur einer, der durch Werth und Anzahl seiner Produktionen sich den Namen einer poetischen Celebrität erwarb und dem wir auch jetzt noch, trotzdem unser heutiger Geschmack andere dichterische Eigenschaften bewundert, als diejenigen, welche ihn zu seiner Zeit auszeichneten, unsere Anerkennung nicht vorenthalten können: Metastasio. Begabt mit wirklich poetischem Talent für den Ausdruck zärtlicher Affekte, ohne Rivalen in dem honigthauenden Fluß seiner Verse suchte er in seinen scenischen Dichtungen nur eine Gelegenheit, den Personen derselben die seiner eigenen Natur

sympathischen Eindrücke in einer Sprache voll edler Grazie und einem der Melodie so innig verwandten Wohlklang in den Mund zu legen, daß sie die letztere wie mit verliebten Seufzern hervorlockt.

Er war der Dichter par excellence jener italienischen Oper, als deren ausgeprägtesten musikalischen Typus wir Hasse annehmen können, welcher, ohne der fruchtbarste musikalische Autor seiner Zeit zu sein — denn es gab deren, welche die Zahl ihrer Opern auf hundert brachten —, doch auch mehr als fünfzig Opern komponirt hat, was nicht sehr überraschen kann, wenn man bedenkt, daß zu jener Zeit jeder Komponist — und namentlich Hasse — es für ganz natürlich hielt mehrere Opern zu demselben Text zu komponiren und umgekehrt für verschiedene Texte dieselbe Musik zu gebrauchen.

Wir citiren diesen Umstand absichtlich als einen schlagenden Beweis für die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher man damals bezüglich der Effekte gegenüber den verschiedenen Situationen verfuhr. Diese lassen sich nicht von einer auf die andere übertragen. Dieselben Gefühle dagegen können auf hunderterlei Weise poetisch und musikalisch ausgedrückt und die Melodie zu Worten oder umgekehrt Worte zu einer Melodie leicht verändert werden: wenn beide nur in dem allgemeinen Charakter der Freude, des Kummers, der Liebe gehalten sind und man von Deklamation und Prosodie — dem einzigen unauflöslichen Band zwischen Wort und musikalischem Ausdruck — absieht. Folglich kann man mit Recht sagen, daß zur Zeit dieser ersten Epoche der Oper das Gefühl ausschließlich dominirt hat. Eine Untersuchung, in wiefern einzelne von einander abweichende Librettos sich dem exclusiven Gebiet der Empfindsamkeit und Sentimentalität entzogen, würde kaum die Mühe einer solchen lohnen. Dabei läßt sich nicht bestreiten, daß Metastasio als das hervorragendste Produkt der Periode zu bezeichnen ist, in welcher man in voller Zufriedenheit lebte, wenn der der Musik zum Vorwand dienende Text nur einigermaßen eine motivirte Zusammenstellung mehrerer Personen mit verschiedenen Stimmregistern bewerkstelligte, welche durch eine Art üppigen, auf leichte, sinnlich rhythmisirte und gereimte Verse basirten Gezwitschers entzückten und bezauberten.

Beim Beginn dieses Jahrhunderts war die Gesellschaft, deren Lieblingsdichter Metastasio, deren Lieblingskomponist Hasse gewesen, bereits verschwunden. Ihre gänzliche Umwandlung führte ein anderes Kunstbedürfnis herbei. Schon Mozart's „Don Juan" und „Zauberflöte" künden neue Elemente an. Tragische Schrecken wechseln mit komischen Scenen — unverkennbar, um die Einförmigkeit des sentimentalen damals von der Opera seria unzertrennlichen Schwulstes und Bombastes zu vermeiden. Als das Signal zu Kontrasten einmal gegeben war, suchte man mehr und mehr alles hervor, was den Operntexten als Relief dienen und ihnen eine Art haut goût beimischen konnte. Zu Gunsten einer Opera mezzo carattere hob man gänzlich die Verschiedenheit auf, welche zwischen der Opera seria und Opera buffa geherrscht hatte. Nichts desto weniger wußte man — wenn auch nur fast auf das Gerathewohl hin — Süjets zu wählen, welche sich vergrößern, variiren, ausschmücken und mit allen Möglichkeiten versehen ließen, ohne auch den Erfolg mit Gewißheit vorauszusehen; denn die Mittel der Wirkung waren noch nicht erkannt und ihre Anwendung darum eine unsichere. Nachdem die Operntexte das Alterthum erschöpft hatten, beuteten sie das Mittelalter, den Roman, dann die poetischen Erzählungen der modernen Geschichte bis auf die Anekdote aus. Wie aber alle Uebergangswerke, die sich von den alten Formen entfernen und doch noch nicht den Stempel des Neuen völlig zur Ausprägung bringen, verfolgen auch sie kein System.

Als Scribe den „Robert" für Meyerbeer schrieb, ließ sich sogleich erkennen, daß in der Konception von Opernsüjets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte, daß von diesem Moment an das Schaffen bedeutender Werke nach alter Methode — und zwar noch zu Lebzeiten Rossini's, des größten unter denen, welche diese Methode verherrlicht hatten — eine Unmöglichkeit sei. Rossini, dieser blitzende, ungezwungene, launenhafte, träge, ironische, sarkastische, scharfblickende Geist, zog sich zurück, ohne auch nur versuchsweise gegen die aufgetauchte neue Macht angekämpft zu haben. Dem Erfolg der „Stummen" von Auber war er die Antwort nicht schuldig geblieben: er schuf seinen „Wilhelm Tell". Aber nach

dem Erfolg des „Robert" verließ er Paris — er, das unsterbliche Haupt einer Schule, die, wie sein schnelles Auge nicht übersehen konnte, hier einen Schlag empfangen hatte, der früher oder später tödtlich werden mußte. So wenig er daran gewöhnt war — er, der bis dahin nur frei wie die Vögel des Himmels seiner Inspiration folgte —, hatte er sich doch nicht gesträubt mit ernster und gewissenhafter Aufmerksamkeit der Komposition einer großen Oper sich hinzugeben. Aber seiner leichten Muse, die ihm so sehr bonne fille gewesen, die Erfordernisse abzuzwingen, welche die neue Schule dem Publikum beibrachte, — das konnte er nicht über sich bringen. Er, der Künstler von Gottes Gnaden, sorglos um die Kunst wie um den Ruhm, dachte auch nicht im mindesten daran sich das Gehirn abzumartern, um alle Subtilitäten, deren ein gegebenes Süjet fähig sein könnte, herauszuklügeln, um ihm alle Entwickelungen, alles tragische Stöhnen und plötzliche Lachen gleichsam abzufoltern, es hundertmal neu zu kneten und zu walken, bis er ihm einen neuen überraschenden, unerwarteten, sinnreichen oder bizarren Zug abgewonnen.

Alles, was keinen prägnanten dramatischen Moment hervorrufen konnte: der sinnliche Reiz oder der im Einzelnen gelungene Gefühlsausdruck in Arien, Duetten oder Finales hörte auf die Hauptgrundlage einer Oper zu bilden. Man verlangte Situationen.

Dieses Element des dramatischen Interesses war nicht gänzlich unbekannt; instinktiv hatte man schon danach gestrebt. Die Inauguration einer neuen Opernperiode durch Scribe's „Robert" und Meyerbeer's musikalische Konception desselben brachte nicht etwas Unerhörtes, Beispielloses. In der Kunst so wenig, wie in der Natur steht jemals eine Gattung vereinzelt da: sie ist durch Kettenglieder und vermittelnde Abstufungen mit den an Form und Wesen gänzlich verschiedenen und entgegengesetzten Gattungen verbunden. Die Libretto-Dichter waren wohl auch früher auf Situationen und hebende Aeußerlichkeiten bedacht gewesen. Der Höllenrachen und der ganze Verlauf des „Don Juan", die in die Luft gesprengte Flotte im „Cortez", der Amboß- und Hammer-Chor

aus „Alcidor“, der flammende Vesuv und die lärmenden Auftritte in der „Stummen“, der Volksaufstand und die glühenden Alpen in „Wilhelm Tell“, die Schrecken der Wolfsschlucht im „Freischütz“, der mondsüchtig blutdürstige „Vampyr“ — sie alle steuerten nach diesem Ziele hin.

Scribe aber, in konsequenter Weise und mit größter Entschiedenheit das als Hauptsache geltend machend, was bisher immer nur als Nebensache betrachtet worden war, übertraf alles Dagewesene. Vom Erfolg des „Robert“ an beschäftigte man sich im Bewußtsein eines neu ermittelten Verfahrens mit der ausschließlichen Anwendung desselben, wobei Scribe zur Spitze des Klettermastes des Erfolgs gelangte. Er überbot alle Versuche, alles Umhertappen seiner Vorgänger und pflanzte der Oper ein neues, reicheres, mannichfaltigeres Motiv des Interesses als das ein, welches so lange ihren Hauptreiz, ihre Quintessenz gebildet hatte. Die Pracht der Dekoration, der Luxus der scenischen Einrichtung, die außerordentlichen Ballete, die feenhaften Maschinerien, kurz die dem Auge gebotenen Herrlichkeiten hörten auf wie bisher die von den verschiedenen Theaterkräften verschieden bewilligten „Zugaben“ zu sein: sie wurden integrirender Bestandtheil, organisches Glied eines jeden Werkes und dienten dazu, das Interesse, die Wichtigkeit, die malerische Wirkung der Situation zu erhöhen.

Hiemit wuchs die Nothwendigkeit unerhörte Hilfsmittel in Orchester und Chören dieser Werke, ihre mannichfaltigsten Kombinationen, ihre gesteigertsten Effekte zu entfalten, wenn anders sie nicht durch den überwiegenden Reiz, welchen die Entfaltung scenischen Reichthums auf das große Publikum ausüben mußte, vernichtet oder zum zweiten Rang degradirt werden sollten. Von jetzt an mußte jede Oper irgend ein großartiges Spektakel in dem gespanntesten oder pikantesten Moment als eine Art Pointe der Situation enthalten. Auf die Phantomentänze im „Robert“ folgte das Pferdegewimmel der „Jüdin“; badende Nymphen wurden durch eine elektrische Sonne nicht bestrahlt, sondern in Schatten gestellt. Seitdem scheinen die fabulösen Wunder des ewigen Juden und die wunderbaren Fabeln des verlorenen Sohnes

die Phantasie der Dekorateure fast erschöpft zu haben. Als Mensch von Talent hielt sich Scribe nicht bei halben Mitteln auf. Er ergriff die Situation, wo er ihrer habhaft werden konnte, und gewann die Partie, weil er — selbst vor dem Absurden nicht zurückschreckte. Sein Name wird von dem, was wir „zweite Periode der Oper" nennen, unzertrennlich sein. Anscheinend vielleicht weniger fruchtbar als die erste, deren poetischen Repräsentanten wir in Metastasio erblickt haben, steht sie thatsächlich durch den inneren Werth ihrer Leistungen bei weitem höher und ist wichtiger als diese.

Die Dichtungen Metastasio's fallen in eine Zeit, in welcher die Sitten der sie bewundernden Höfe ebenso verweichlicht wie fade waren. Obwohl nicht ohne einen gewissen poetischen Firnis, bewegen sie sich in einer gekünstelten Region, der schon Tasso's „Amint" gleichsam den Reigen eröffnend beizuzählen ist. Liebesgluth, die sich hinter affektirter Naivität verbirgt — gezwungene Einfachheit — Ziererei der Unschuld — kurzathmige, leicht aufschäumende Leidenschaft — Reinheit, die mit dem Raffinement der Entartung versetzt ist: das waren ihre charakteristischen Eigenschaften.

Scribe gehört im Gegensatz zu Metastasio einer Epoche an, in welcher die Uebertreibung zur Tagesordnung der Literatur gehört hat. Die Romantik stand in voller Blüthe, ihrem Kulminationspunkt entgegen eilend. Der Einfluß, den in jener Epoche Byron und Hoffmann auf den größten Theil der poetischen Produkte der französischen Literatur ausübten, ist unverkennbar. Schreckhafte Gespenster, gräulicher Spuk waren en vogue. Das Excentrische wurde von Dichtern gesucht, vom Publikum mit Heißhunger verschlungen. Die extremsten Gegensätze reichten kaum hin, um das schauerverwöhnte Volk der Leser und Zuschauer gruseln zu machen. Victor Hugo schuf keusche Kourtisanen, hingebende Mütter und Giftmischerinnen in ein und derselben Person. Nodier paradirte mit seinem „Sbogar"; die schönen comtesses und duchesses schwärmten für den Helden in Eugen Sue's „Salamander", keine von ihnen würde der Dorval in Dumas' „Antony" ihren Beifall verweigert haben. Man wollte Uebertreibung um jeden Preis. Haß und Liebe, schaudererregende Gefahr und namenloses Glück, Licht

und Schatten stellte man in schreienden Kontrasten dicht neben einander. Ja, um diesen Ansprüchen, dieser athemlosen Hast genug zu thun, um dem gewöhnlich im Schicksal zweier Liebenden koncentrirten Interesse eine gewürztere Nahrung zu geben, machte Scribe ohne viel Federlesens den Satan selbst zum zärtlichen Vater. — Die Zeiten ändern sich. Heute würde es schwer halten einen solchen sentimentalen Teufel dem Publikum vorstellen zu dürfen. Damals aber, als „Robert" erschien, brachte ihm gerade diese Extravaganz sein Glück.

Die Kunst ist nicht absolut.

Besonders in der Musik, die man so oft mit der Architektur vergleicht, kann man bei Beurtheilung ihrer Werke so wenig wie bei dieser Kunst von dem Stil abstrahiren, welchem sie angehören. Es wäre weder gerecht, noch würde es Kenntnis und wirkliche Einsicht beweisen, wenn man ein musikalisches Kunstwerk ohne Berücksichtigung der Zeit und ihrer Ausdrucksmittel — ihres Mediums — innerhalb welchen der Komponist es schuf, beurtheilen wollte. Sind doch die Beurtheilenden eben so wenig gänzlich frei von der Zeit und ihren Ausdrucksweisen, ihrem Medium, in welchen sie sich so eben befinden.

Nun läßt aber jede Zeit und jede Ausdrucksart ein Ideal entstehen, welches von den größten ihr angehörenden Künstlern erstrebt, gesucht und jedesmal für das Vollkommenste gehalten wird. Wohl nie wird ein solches Ideal eines poetischen Funkens ermangeln. Dem Talent, dem Genie ist es vorbehalten und verliehen denselben zur Flamme zu entfachen. Wenn von irgend einer Form der Zauber, den sie ausgeübt, entflohen, so haben sicherlich die sie vertretenden Werke eben so oft unter plötzlich eintretender Mißgunst zu leiden, als früher ihre Uebereinstimmung mit dem Zeitgeschmack ihnen zum Vortheil gereicht hatte. Doch welcher Form sie auch angehören mögen: sie überleben diese Form, sobald nur ein Funken des ewigen Feuers der Kunst in ihnen geglüht hat, — dieses Feuers, welches der Menschheit eines der unbestrittensten Anrechte auf ihre eigene Hochachtung giebt. Aber man muß, wie gesagt, sich in Gedanken die Zeiten und das Medium solcher Werke vergegenwärtigen,

um ihre Tragweite richtig erfassen, die Entstehung jener Form aus denselben begreifen, um erforschen zu können, ob sie nicht gegen frühere Formen ein Fortschritt war und wie die Abstufungen, durch welche diese Form allmählich herbeigeführt wurde, innerlich zusammenhängen.

Als Metastasio und Hasse jener ersten Form der Oper den Glanz ihres Talentes verliehen, war dieselbe noch weit davon entfernt die Höhe ihrer Entwickelung erreicht zu haben und war noch in Rossini ihres größten Genius gewärtig. Mit bisher unerhörtem Erfolg schloß dieser die Epoche ab, in welcher Melodie und Gefühl die Oper ausschließlich beherrscht und sich unangetastet so lange in Italien erhalten hatten. Die Ansprüche der Zeit Rossini's waren noch nicht so hoch gestiegen, um von ihm zu verlangen seinen Ruhm mit dem eines berühmten Dichters zu vereinigen. Im Gegentheil. Er durfte gegen vierzig dramatische Werke schaffen, ohne daß die Nachwelt sich verpflichtet fühlt auch nur einen einzigen seiner Librettodichter in Erinnerung zu behalten. In seinem „Wilhelm Tell" lehnt er sich allerdings an Jouy's Namen, wobei aber zu bemerken ist, daß dies seine letzte und einzige Komposition war, in welcher er den neuen Zeiten und ihren Ansprüchen huldigte.

Der Erfolg des „Robert" bezeichnet historisch den Moment, in welchem ein gleichmäßiges Zusammenwirken und ein gleichmäßiger Antheil von Dichter und Musiker im Hervorbringen einer Oper stattgefunden hat. Von da an wurde es unmöglich eine solche zu komponiren, ohne zugleich ein ganz entschiedenes Gewicht auf die Wahl des Süjets und auf die Art seiner Behandlung zu legen. Man räumte der Liebe nur noch einen episodischen Platz ein und trat hiemit aus dem Kreis einfachen, individuellen Gefühls heraus, vervielfältigte aber dagegen durch Aneignung reicherer scenischer Stoffe die dramatische Triebfeder und benutzte diese zu zahlreichster Entfaltung unerwarteter Situationen.

Meyerbeer führte die folgende und in Frankreich wie in Deutschland seit fast fünfzig Jahren nach und nach sich verbreitende Phase der Oper auf ihre letzte Entwickelungsstufe. Musikalische Kombinationen des Effektes verdrängten hier die einfache

Melodie: die Situation trat vor dem Gefühlsausdruck in den Vordergrund, womit sein Name sich mit dem Scribe's unauflöslich verbunden hat.

An den Auswüchsen dieser Richtung nehmen wir in unserer Zeit heftigen Anstoß. Wir debattiren und diskutiren über sie. Warum? — weil der von ihr so ganz verschiedenen poetischen Idealität unserer Generation jene Auffassungsweise fremd und ungenügend geworden ist; warum? — weil man unter der Ausartung der romantischen Formen, unter den Unwahrscheinlichkeiten, welche sie in scheinbarem Chaos zusammengehäuft hat, auch wahre Gedanken und schwebende Assonanzen und Konsonanzen von Gefühlen und Ideen herausfühlt. Damals besaß jeder poetische Geist eine Art divinatorischen Instinkts für diese geheimen Ideenverbindungen und, indem man sich ihnen identificirte, nahm man die Maske gern in Kauf, welche gerade in Umlauf war. Die wählerischen Einzelnen hießen die sonderbare Larve zu Gunsten der sich hinter ihr verbergenden Idee gern willkommen und die wogenden Vielen amüsirten sich wie immer an ihren Grimassen.

Es dachte damals niemand daran den Satan Scribe's absurd zu finden. Man sah in dieser Reproduktion der alten Legende nur eine der mannichfaltigen Formen für den ewigen Streit zwischen Ahriman und Ormuzd, dessen höchster und für immer bewundernswerther Ausdruck das Terzett im letzten Akt ist. Eine gewisse philosophische, weltschmerzliche Bitterkeit lieh dem Elemente des Bösen die den Geistern jener Epoche nächstliegende Form. Stellen des Textes, wie: „O Glück auf deine Launen u. s. w.", „der Wein, das Spiel, die Liebe u. s. w.", und ihre pikante Melodie machten eine der epikureischen Denkweise, der Hohlheit eines sinnlichen Egoismus so angeeignete Musik sehr bald populär — um so mehr, als dieser Egoismus wieder durch die Darstellung der Hölle, welcher er entstammt, gebrandmarkt und mit dem Anathem belegt wurde. Dabei bewahrte die nach den zauberischen Verhältnissen der großen pariser Oper zugeschnittene Legende mit ihren Wundern und ihren so trefflich in Relief gestellten Schrecknissen die religiöse Idee, welche mitten unter den seltsamsten Varianten immer ihr Grundzug bleibt. Er-

scheinen uns auch jetzt die lasciven höllischen Nonnen als ein fast abstoßendes Bild: das damalige Publikum war, wenn sie nach der düsteren Beschwörung des Höllenfürsten erschienen, tief von ihnen ergriffen.

Als Scribe's und Meyerbeer's Verbindung das für ihre Zeit so unentbehrliche Grundelement des Erfolgs fühlbar und sichtbar hingestellt hatte, wollte man Situationen à tout prix. Ihnen zu Liebe schob man alles andere in den Hintergrund. Unausbleiblich mußte, je unerwarteter, plötzlicher, neuer und ergreifender dieselben herbeigeführt wurden, desto mehr gegen viele andere dramatische und ästhetische Rücksichten verstoßen werden. Es konnte nicht anders sein. Interesse und Wahrheit der Charaktere blieben oft unbeachtet und ihrer Schilderung und Entwickelung wurde, wenn auch nicht so durchgehends, als man es jetzt zu rügen pflegt, Gewalt angethan. Männer von feinem Geist und Takt, wie Scribe und Meyerbeer, mochten allerdings, um ihren Zweck zu erreichen, eine Ingredienz des Dramas zur Hauptsache machen; aber dabei opferten sie nicht die anderen so vollständig auf, als es bei ihren unbedeutenderen Nachahmern der Fall war. Sie haben den Werth der anderen Hebel des tragischen Interesses nicht verkannt und es läßt sich sagen, daß sie diese nur in der äußersten Noth und um ihr Princip, welches auf Anzahl und Absonderlichkeit der Situationen das größte Gewicht legt, mit Konsequenz durchzuführen, außer Acht gelassen haben.

Wenn wir einerseits nicht verkennen, daß der Charakter Roberts jeder Selbständigkeit entbehrt, daß der Isabellen's ohne alle Färbung, Bertram falsch gezeichnet, der Prophet unrichtig koncipirt, Bertha ganz null und Fides verfehlt ist, so müssen wir andererseits bekennen, daß Scribe in Alice, in welcher er die weibliche Macht als Gegengewicht gegen die fieberhafte Wildheit des zum Ungestüm entarteter Neigungen fortgerissenen Mannes hinstellte und sie von der Geliebten auf die Schwester übertrug, einen wirklichen Charakter geschaffen hat. Man muß die Reinheit, den frommen Muth dieses Landmädchens bewundern, die — gleich der heiligen Geneviève, der Patronin von Paris, eine Schäferin — mit um so mehr Weisheit und Auto-

rität von himmlischen Dingen spricht, als sie unbekannt ist mit der Welt und den Schlingen, aus welchen sie den Sohn ihrer Wohlthäterin nicht aus Egoismus der Liebe — nein, aus göttlichem Mitleid und kindlichem Gehorsam befreien will. Gewiß ist diese Alice nicht ohne einen uns gleichzeitig mit Rührung erfüllenden Reiz — dieses schwache, hülflose Mädchen, welches den Mächten der Hölle und der Welt entgegen ihrer Pflicht, ihrem Gott getreu dem Bösen eine Seele streitig macht.

In den „Hugenotten“ zeigt uns Marcel das Gefühl, dessen anmuthige Seite uns Alice darbietet, in seiner Herbheit. In ihm ist Noblesse des Fanatismus, Heldenmuth der Überzeugung, unbeugsamer Wille einer eisenfesten Seele, gegen welche vergebens die Stürme des flammenden Glaubenskrieges anbringen. Raoul und Valentine sind Liebende voll Leidenschaft, und ihre Leidenschaft ist eine edle. In beiden kämpft Liebe und Pflicht, in beiden wächst die Liebe mit dem Entsetzen der sie enthüllenden Gefahr, in beiden verklärt der Glaube die Liebe. Wenn man dem Dichter fortwährend das Haschen nach Situationen zum Vorwurf macht, so wäre es ungerecht verkennen zu wollen, wie ergreifend diese oft sein können. Denn bewundernswerth ist es, wie im vierten Akt der „Hugenotten“ zwei Charaktere in der entscheidenden Stunde sich entwickeln. Während die Befürchtungen der Liebe aller Zurückhaltung, aller Scheu und Bedenklichkeit des Weibes ein Ziel setzen, ihr das Geständnis ihrer Neigung entreißen, erhebt sich die Seele des Mannes zum Heroïsmus: das Glück in dem Augenblicke opfernd, wo es seinen Lippen sich nähert, eilt er zum Kampf. Beide zeigen in ihrer Weise den gleichen Muth gleich heftiger Leidenschaft. Valentine opfert die Ehre der Liebe — Raoul die Liebe der Ehre.

Auch im „Propheten“ kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, welchen im ersten Akt das Auftreten der drei düsteren unheimlichen Männer hervorbringt, die gleich Gottesgeißeln den noch unter dem Attentat brutaler Gewalt erbebenden Landleuten die ihnen bevorstehende Rache verheißen. Wenn eine Mutter dem feierlich gekrönten Sohne Gehorsam leistete, wie viel majestätischer als er er-

scheint sie uns, wenn sie ihm gebietet die Krone niederzulegen und Gehorsam und Sohnesfurcht von ihm fordert.

Die so glänzende Vereinigung Scribe's und Meyerbeer's mußte natürlich die Aufmerksamkeit der dramatisch Producirenden auf die Mittel ihres Erfolges lenken. Eiligst versuchten sie diese nachzuahmen, ihr Arkanum zu enträthseln und anzuwenden. Selbst die italienischen Meister, die Vertreter der absoluten Melodie, bequemten sich diesen neuen an die Süjets der Opern gestellten Anforderungen. Bellini, Mercadante, Donizetti, Verdi suchten ihre Stoffe bei Shakespeare, Schiller, Hugo oder verlangten von ihren Librettodichtern, wie z. B. Donizetti von dem Verfasser der „Favoritin", eine ähnliche Spannung des Interesses durch außergewöhnliche Vorlagen, wie sie bei Scribe und Meyerbeer Glück gemacht hatten.

In Frankreich wandte man sich an Scribe selbst, welcher nun für andere that, was er für Meyerbeer gethan. Trotzdem aber wird Meyerbeer der Repräsentant, der musikalische Typus dieser Schule bleiben; denn keiner verstand wie er sich der principiellen Idee Scribe's, der Form seines Talentes durch die gleiche Art des Effektes, welche er musikalisch den dramatischen Grundlagen abgewann, zu identificiren. Dieser Autor konnte nur von einem musikalischen Genie vollständig erfaßt werden, welches im Erforschen der akustischen Effekte, in der Instrumentation, in der Harmonie, in der Anwendung und Kombination von Massen- und Einzelwirkung so erfahren war, wie Meyerbeer. Seine Vorliebe für forcirte oder glänzende, blendende, bezaubernde, schwindelerregende Eindrücke glich der seinigen. Er war ebenso erpicht auf die Kontraste gewaltsamer Oppositionen, unerwarteter Antithesen, schreiender Ungereimtheiten, wie Scribe, bediente sich eben so gern wie dieser eines gewissen Goldschaumes, um der Musik bis dahin fremdgebliebene Hilfsmittel zu gewinnen und sie zu befähigen die Licht- und Schattenseiten des romantischen Dramas jener Epoche auch auf die Oper zu übertragen.

Diese Doppelherrschaft fand während der zwanzig Jahre ihres Bestehens Sympathie und Bewunderung bei Künstlern und Pub-

likum, wobei das letztere gewaltsam und ohne Verzug in das Verständnis und die Würdigung der wirklichen und erkünstelten Schönheiten ihrer Schöpfungen eingeweiht wurde. Während es zu Metastasio's Zeiten nur als ein Vortheil für den Komponisten galt, seiner Musik ein Libretto dieses Poeten unterbreiten zu können, war Scribe für seine Zeit unentbehrlich. Bis dahin war es „ein glücklicher Fund“, wenn ein Komponist zu einem Text, wie dem zum „Don Juan“, zum „Freischütz“ oder zur „Norma“ kam, für welche letztere Oper Romani eben so Vorzügliches für Bellini geleistet hat, wie Kind für Weber. Von jetzt an konnte man selbst für die beste Musik nicht mehr den Faden eines interessanten oder pikanten Librettos entbehren, d. h. eines Situationsstückes, welches leider oft zu einem pièce à tiroir ausartete. Diese Situationssucht, ihre ganze Zeitperiode hat gelehrt, daß, wenn ein Talent alle seine Kräfte und alle Hilfsmittel auf das äußerste zur Erreichung eines besonderen Zieles spannt, es die nöthigen Mittel des Gelingens so vollständig erschöpft, daß nach ihm oft kaum ein Ährenlesen mehr möglich ist. Nach den Texten, die Scribe für Meyerbeer nach ihrem gemeinsamen Princip erfunden hatte, blieb ihm kaum etwas anderes noch übrig als sich selbst zu imitiren, was die anderen um so mehr zwang weit hinter ihm seinen Spuren zu folgen.

Es wäre ungerecht läugnen zu wollen, daß durch beide ein großer Schritt zur Vereinigung poetischer und musikalischer Erfordernisse der Bühne gemacht worden ist. Aber dabei blieben noch andere Dinge zu thun übrig, durch welche diese Vereinigung noch vollständiger und zusammenfassender erreicht werden sollte. Welches wären auch die Dinge dieser Welt, die noch ehe sie den Weg dahin Schritt für Schritt durchmessen, alle vorbereitenden Phasen durchlaufen hätten und sich der Vollkommenheit nähern könnten? Gleich der organischen Entwickelung einer jeden noch so unbedeutenden Pflanze verlangt die Kunst, daß bei jeder neuen Manifestation ihres Daseins alle die Momente bereits durchlebt sein müssen, welche der neuesten und letzten derselben gleichsam Vorstufe und Vorbedingung sind. Fragen wir: ob heute, wo eine jüngere Generation für

die von ihr nicht ohne Grund „musikalisches Drama" genannte Oper ein noch viel vollständigeres Zusammenwirken und Verschmelzen der Poesie und der Musik fordert, als Scribe und Meyerbeer erreichten — fragen wir: ob heute ohne die Experimente dieser beiden die neuen Forderungen überhaupt hätten gestellt werden können? ob man aus dem Erfolg einiger Werke, welche vor Meyerbeer durch eine engere, sei es geistvollere oder glänzendere Verbindung von Libretto und Musik Glück gemacht haben, ohne daß diese Verbindung Resultat eines vorgefaßten Planes war, ohne daß hier ein Ziel erstrebt, ein bestimmtes System ausgeführt worden ist, den Schluß hätte ziehen können, den man aus Meyerbeer's Werken heute zieht — den Schluß: daß der Augenblick gekommen, wo die Poesie der Operntexte mehr, als es je geschah, und unter anderen Verhältnissen ihre Elemente der Tragödie und dem recitirenden Drama entnehmen wird? daß die ganze Pracht der Scenerie zum erhöhten Interesse der Situation verwendet werden kann, ohne darum unentbehrliche poetische Züge des Dramas auf das Spiel zu setzen? —

Man muß nicht vergessen, daß man schwerlich dazu gelangt sein würde solche Axiome zu formuliren, wenn nicht das von Meyerbeer mit so vielem Glanz und Ruhm erreichte Ziel als Ausgangspunkt vorhanden wäre.

Die Geschichte der Kunst lehrt uns, daß jede Schule durch dasselbe Princip ihr Ende findet, welches ihr das Dasein gab.

Ihre Blüthe dauert nur so lange, bis sie die letzte Konsequenz dieses Princips entwickelt hat. Von diesem Augenblick an keimen und entfalten sich neue Ideen. Eine zweite Generation, demselben Stamm entsprungen, ergreifen sie die Initiative des Fortschrittes und verfolgen ihren Weg, bis die vorhergehende Schule ihr letztes Wort gesprochen hat. Dem Ausdruck der Gefühle folgte das Streben nach Situationen, das für die Situationen erschöpfte Interesse wendet sich nun an die Charaktere.

Scribe's für Meyerbeer geschriebene Gedichte erzielten ausschließlich eine große Zahl interessanter Situationen, was der Wahrscheinlichkeit der Handlung und dem Schaffen von Charakteren zum Nachtheil gereichte — ein Mangel, welcher einen an-

deren musikalisch-poetischen Genius verletzend berührte. Voll schöpferischer Kraft schien er diese Lücke in der Faktur des musikalischen Dramas nur zu empfinden, um sie in seinen eigenen Werken auszufüllen. Und wenn die Kritik seiner Gegner sich bestrebt die Charaktere seiner Gedichte in ungünstigem Licht zu zeigen, so möchten wir gerade hierin einen unsere Behauptung unterstützenden Beweis sehen: denn wir finden kein früheres Beispiel, daß die poetische Bedeutung der Charaktere eines Operntextes Gegenstand einer ernstlichen Untersuchung gewesen wäre. Höchstens sehen wir die Kritiker beschäftigt Unwahrscheinlichkeiten zu rügen und die Situationen zu kritisiren; keinem aber konnte es gegenüber den bisherigen Entwickelungsphasen in den Sinn kommen die durchgängige Haltung der Charaktere einer Oper aufmerksam zu analysiren. Wagner erkannte, daß das exclusive Streben nach Situationen die Gefahr mit sich bringt tragische Schönheiten und Nothwendigkeiten in den Hintergrund verweisen zu müssen, während im vollsten Gegensatz zu jener Exklusivität die Darstellung und Zusammenwirkung von Charakteren die Situation von selbst herbeiführt. Er legte es nicht wie Scribe darauf an, diese letzteren als äußerliche Begebenheiten und Umstände aneinander zu reihen: er ließ sie den im Innern des Menschen wogenden Leidenschaften, den Gefahren entspringen, welche ihn bestimmen und das Wesen seiner Freuden und Schmerzen sind. In der ersten Scene des „Tannhäuser" ist es der alleinige höhere Wille des Menschen, der von einem Gefühle sich losringend in einem anderen sich befreit. Er genügt, um das Wunder zu erzeugen.

Die Wagner'sche Schule, sicherer auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken fußend — obgleich seine literarische Feder viel zur Vernichtung veralteter Vorurtheile beigetragen hat — ist noch zu jung, als daß man eine Meinung über ihre weitere Bestimmung feststellen, überhaupt ahnen könnte, aus welchen Vorzügen ihre Größe besteht, welche Fehler ihre zukünftige Umwandlung nöthig machen werden. Denn die Kunst steht nie still und hält sich unter manchen Formen nur wie unter Zelten auf, die man auf der Bahn des Ideals errichtet und ab-

bricht. Das aber kann man seit dem Entstehen dieser Schule mit guten Gründen behaupten, daß es eben so unmöglich geworden ist Werke von dauernder Lebensfähigkeit nach dem Muster Meyerbeer's und Scribe's zu bilden und durchzusetzen, als es nach dem ersten Erscheinen des „Robert" unmöglich war Opern nach jener früheren Form — Metastasio-Hasse, Rossini — zu schaffen.

Das Schaffen von Charakteren — diese erste Bedingung zur Vollkommenheit der Tragödie — wird fortan auch erste Bedingung für das musikalische Drama sein.

Die in das Reich der Musik verpflanzte Darstellung von Charakteren bedingt die Wiedergeburt und Schöpfung eines deklamatorischen Stils in unumstößlicher Gewißheit.

Außer der Handlung manifestirt sich auf der Bühne der Charakter durch das Wort: darum legt Wagner so außerordentlichen Werth auf die innerlich wahre Schönheit der Operndichtung.

Gluck verlieh der dramatischen Musik Kraft, Majestät und Wichtigkeit des deklamatorischen Stils, während Piccini am alten Glauben festhaltend als Hauptsatz lehrte, daß „zur Kundgebung der Gefühle der melodische Ausdruck ausreiche" — ein Lehrsatz, der in dieser Fassung allerdings nicht absolut widerlegt werden kann. Nur vergaß Piccini, daß das Gefühl sich dichterisch in einen Gedanken koncentriren und hiedurch eine vollendetere Tonfärbung und Deklamation erreichen, mit größerer Kraft und Intensivität wirken und ergreifen kann. Er verkannte, daß es sich darum handele der Oper dramatische Mittel und Ideen zu gewinnen. Die Zeit war gekommen, in welcher unsere Kunst diesen Fortschritt machen mußte, und trotz der fast beständigen Vortheile, welche Piccini in der Hitze des Kampfes über Gluck errang, war doch der letztere Sieger des Schlachtfeldes. War damals der Sieg auch ein mehr proklamirter als ein wirklich errungener, so gewann sich Gluck's Ruhm im Laufe der Zeit immer höhere Schätzung, während der seines Gegners in gleichem Maße an Nimbus verlor.

Gluck hatte siegreich die Flagge der Principienfrage aufgepflanzt und der von ihm zuerst betretene Weg wurde von genialen

seiner Spur folgenden Komponisten erweitert, während die Menge von der neuen Form nur wenig berührt wurde. Sie bewunderte sie wohl; allein diese Bewunderung war in manchen Fällen eine von oben dekretirte, in anderen — insbesondere bei der „Vestalin“ von Spontini und dem „Freischütz“ von Weber — durch Nebendinge hervorgerufen, aber sie assimilirte sich nicht mit dieser Form. Das Princip selbst war es, welches wie ein Eroberer überwand. Demgemäß behandelte man es auch mit Achtung, aber mit einer gewissen Zurückhaltung. Da erschien, wie ein Meteor, Rossini — und alle Sympathien insbesondere der in diesen Dingen lange Zeit hindurch den Ton angebenden eleganten Welt umringten mit ungetheilter Hingebung den Schwan von Pesaro.

Somit trat Meyerbeer in einem Moment auf, wo der melodische und deklamatorische Stil sich wie zwei Gewalten gegenüberstanden, jede reich an Titeln und Rechten, an Führern und Parteigängern. Er versuchte eine Versöhnung beider. Obwohl er der alten Form der Opera seria für immer ein Ende machte, fand er den Kultus der stereotypen Melodie im Théâtre Favart doch noch zu sehr in Blüthe, um es nicht für rathsam zu halten mit dieser Macht zu unterhandeln und ihr in seinem Schaffen den nöthigen Platz zu gönnen, indem er sie — mit allerdings augenscheinlichen Modifikationen — dem deklamatorischen Stil beifügte, mit ihm verband und die Herrschaft an beide vertheilte, doch so, daß dem letzteren ein beträchtliches Uebergewicht bei seinen Werken zuertheilt blieb.

Durch dieses theilweise Adoptiren und theilweise Mischen wurde Meyerbeer den Nachfolgern Piccini's gefährlicher, als er es geworden wäre, wenn er ihr Princip gänzlich ausgeschlossen hätte. Ehe „Robert“ erschien, machte er der italienischen Oper mit Mühe Konkurrenz; seitdem wurde ihr Stern merklich schwächer. Jetzt läßt sich behaupten, daß der Ruhm dieses Theaters zum verglimmenden Docht geworden, ja vorüber ist. Ein geistreicher pariser Kritiker machte im Laufe dieses Winters (1854) dieselbe Bemerkung. „Drei Dinge, sagte er, bedürfe es zur Existenz eines Theaters: ein Repertoire, Ausführende und ein Publikum. Der

italienischen Oper fehle es aber zur Zeit an Komponisten, die zu schreiben, an Sängern, die zu singen, und an einem Publikum, das zu hören verstünde," — eine These, die paradox klingen mag, die er jedoch scharfsinnig und überzeugend entwickelt. Als erklärender Grund dieser Thatsache läßt sich anführen, daß die italienischen Sänger sich überall da, wo ihnen, wie in London und Petersburg, freie Hand gelassen wird, durch Aufführungen Meyerbeer'scher Opern einen letzten Schimmer früheren Ruhmes zu erhalten suchen, während vor Meyerbeer ihre ganze Tradition eine so exclusiv italienische war, daß noch vor zwanzig Jahren die Prophezeiung eines solchen Faktums nur ungläubige Ohren gefunden haben würde. Ihr Ruf ist durch die pariser große Oper ruinirt. Denn sie stellte unter Meyerbeer's Auspicien neue Forderungen an die Operntexte und bahnte Geschmack und Verständnis für den deklamatorischen Stil an. In Folge dessen fand man nun die seiner ermangelnde reine Melodie, insbesondere seit Rossini feierte und alle seine Nachfolger hinter der leidenschaftlichen Gluth, der gestaltungskräftigen Faktur dieses Meisters zurückblieben, armselig und trocken.

Die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der Oper, von Wagner eingeleitet und vertreten, gehen dahin, die Charaktere der Handelnden klar auszuprägen und zu gestalten. In Betreff des specifisch melodischen Princips verfährt er nicht nur ausschließlicher als Meyerbeer: er gebraucht es sogar — wenn man melodischen Motiven, die aber in deklamatorischer, speciell dramatischer Weise behandelt sind, den Namen „Melodie" streitig machen will — viel weniger als Gluck. —

Nach unserer Anschauung lassen sich die unterscheidenden Merkmale der drei von der Oper bereits durchlaufenen und noch zu durchlaufenden Epochen bezeichnen als Ausdruck des Gefühls, als Streben nach Situationen, als Darstellung von Charakteren. Jede Metamorphose des Stils hat die Oper mit einem neuen Moment bereichert, ohne frühere Momente aufzuheben. Das Streben nach Situationen schließt den Ausdruck der Gefühle nicht aus. Eben so wenig tritt die Darstellung von Charakteren dem Hervorbringen von Situationen oder dem Ausdruck des Gefühls hindernd in den Weg.

Dennoch aber haben die meisten derjenigen, deren Bewunderung sich der jeweiligen vollkommensten Opernform zugewandt, diese Thatsache verkannt und sind auf ganz natürlichem Wege in den Fall gekommen allem Vorhergehenden gegenüber am liebsten tabula rasa machen zu wollen und mit ihrem Urtheil namentlich gegen die von ihnen noch zu bekämpfende Richtung rigoristisch verfahren. Nichts desto weniger rechtfertigt diese Richtung auf das glänzendste ihre Ansprüche auf unsere aufrichtige Achtung und unser emsiges Studium. Zu ihrem Nachtheil liegt die Epoche, deren intellektuellen Anforderungen sie entsprach, noch nicht entfernt genug, um schon, wie die dem Ende des vorigen und dem Anfang unseres Jahrhunderts angehörenden Entwickelungsphasen, dem Bereich der Geschichte anzugehören. Nur wer heute etwa das Alter von vierzig Jahren zählt, kann sich der geistigen Atmosphäre jener Zeit erinnern und sich den damaligen, diese Gattung poetischer und musikalischer Literatur hervorrufenden Zustand der Gemüther erklären, welcher, wie man sagen möchte, „die Ausschweifung der Ideen", ihre Vorstellungen und Konceptionen verursachte und bedingte. Aber die jüngeren Kämpen, die sich um das neue Banner schaaren, berücksichtigen nicht die tropischen Verhältnisse, nicht die moralische Temperatur, unter welcher jene Schöpfungen erblühten, deren Mängel sie so unangenehm berühren, daß sie ungerecht gegen ihre Schönheiten werden — eine Undankbarkeit, welche jeder Fortschrittsperiode, jeder Reform anhaftet und bei allen Verbesserungen und Vervollkommnungen, bei allen Vorboten und unvermeidlichen Vorbereitungen ganz natürlich zum Vorschein kommt.

Wenn Rossini von der gegenwärtigen künstlerischen Bewegung in Deutschland unterrichtet wäre, gewiß! er würde seltsam lächeln, — er würde, froh seines dolce far niente, sich behaglich im Fauteuil dehnen und mit gewaltig klugen Augen vernehmen, daß er selbst eines der seltensten Beispiele in der Kunstgeschichte sei: ein Künstler, der nicht allein seine Schule, sondern die ihr folgende und sie überbietende habe vergehen sehen, ohne seinen eigenen Ruhm zu überleben. —

VII.

Schubert's „Alfons und Estrella“.

1854 [1]).

biges Werk wurde 1818, zehn Jahre vor dem Tode des Komponisten geschrieben und zum ersten Mal 1854 in Weimar — also sechsunddreißig Jahre nach seiner Entstehung — aufgeführt.

Welche große Aufgabe Schubert in der musikalischen Kunst gelöst hat, wie sein Leben gleichsam aufging in Poesie und Ton, ist bekannt. Während das Schaffen für manche Künstler nur eine ganz episodische Beschäftigung ihres durch allen möglichen Sturm und Drang und persönliche Nebenthätigkeiten absorbirten Lebens ist, andere mühsam über ihren Werken grübeln, diese demselben nur einige Stunden des Tages, jene nur einige Jahre widmen, hatte sich Schubert der wirklichen Welt, dem Treiben persönlicher Leidenschaft, gleichsam seinem eigenen individuellen Leben entzogen, um einzig nur Poesie zu erstreben — Musik zu athmen. An ihrem Duft hing der Hauch seiner Seele und seine Lebenskraft schien in vollem Ergusse seiner Feder zu entströmen. So verdoppelte sich für ihn die Zeit. Jahre drängten sich in Monden zusammen und wiewohl er frühe der Kunst entrissen wurde, ward es ihm beschieden die Reife seines Genius zu erleben. Denn die letzten zehn Jahre seines Wirkens wiegen durch Zahl und Bedeutung der geschaffenen Werke das drei-

---

1) Geschrieben nach der am 24. Juni von Liszt dirigirten ersten Aufführung dieses Werkes an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

sache im Leben eines anderen Komponisten auf. Diese seine letzte Lebensepoche war für ihn die erfahrungsreichste: sie brachte ihm die Natur und Tragweite seines eigenen Genius zur Erfassung.

Sein Werk „Alfons und Estrella“ darf demnach als ein Produkt seiner Jugend gelten, dessen Schwächen sich noch außerdem durch die Schnelligkeit erklären, mit welcher er dabei zu Werke ging. Letztere ließ ihm nicht lange Zeit den Plan seiner Produktionen zu überlegen, sie während der Arbeit oder nach ihrer Vollendung sorglich zu feilen oder sich von dem Verhältnis Rechenschaft zu geben, in welchem sie zur Vergangenheit und Gegenwart der Kunst stehen mochten. Rasch seiner Inspiration folgend gab er den in seiner Seele glühenden Gefühlen unmittelbar Ausdruck. Wie am Feuer eines edlen Weines belebte er an großer Poesie seinen Enthusiasmus, nur Genuß findend, wenn er in göttliche Gesänge die Überfülle seines geistigen und poetischen Lebens ausströmen konnte.

Man findet sich schwer in die Voraussetzung, daß ein wie Schubert an substantiell feine, poetische Nahrung gewöhnter Geist die Unzulänglichkeit des gewählten Libretto nicht hätte bemerken sollen. Wie er aber die warm und lebendig aus der Lyrik geschöpften Eindrücke wiederzugeben pflegte, ohne die literarische Konception seines Gegenstandes — abgesehen von den in den Versen ausgesprochenen Gefühlen — untersucht zu haben, so ging er auch an die Komposition seiner Oper, ohne die Dichtung auch nur ausnahmsweise einer Kritik zu unterziehen. Ohnedies sah er ja tagtäglich italienische Opern mit den mittelmäßigsten Texten große Erfolge feiern. Wie leicht war es da dem Irrthum zu verfallen, daß die Geringfügigkeit des literarischen Werthes ein unvermeidliches Übel der Opernbücher sei! Über den Grund desselben machte man sich kein Kopfzerbrechen. Von den literarischen Heroen seiner Zeit durfte er kein Textbuch erwarten; denn er lebte ohne nähere Berührung mit ihnen. Es ist übrigens zweifelhaft, ob ihm selbst im glücklichsten Fall diese ein Libretto geliefert haben würden, welches ihm die Mängel des zu komponirenden aufgedeckt hätte. Wenn man sich die poetischen Unterlagen jener Zeit, die selbst ein Goethe für Opern oder Kantaten bestimmt hatte, betrachtet, kann man sich überzeugen, wie abfertigend

höchst begabte Poeten die für Musik bestimmten Stoffe damals behandelten.

Schubert lebte in zu bescheidener, ruhmloser Zurückgezogenheit, um bis zu den beneideten Regionen namhafter Komponisten vorzudringen. „Alfons und Estrella“ ist niemals aufgeführt noch publicirt worden. Wäre diese Oper aufgeführt worden, so hätte sie vielleicht gefallen und ihn schneller zu einer Berühmtheit gelangen lassen als seine genialeren, aber nur langsam sich geltend machenden Lieder. Die dramatischen Anforderungen waren noch nicht zu solcher Entwickelung vorgeschritten, daß das Gedicht der vorigen Generation eben so unverzeihlich fade hätte erscheinen können, als es der unserigen erschienen wäre. Die Literatur des französischen Kaiserreichs hatte den Geschmack für idyllische Situationen, für unverhoffte Wiedererkennungsscenen, Entwickelungen zu allgemeiner Zufriedenheit, für ein Gemisch von militärischen Schicksalswirren und eklogischen Scenen verbreitet. Umgestürzte Königreiche, zärtliche Liebe übten täglich ihren Einfluß auf gegenseitige Geschicke und ihre Ereignisse mischten sich damals in die Wirklichkeit. Paris fand in jener Zeit großes Gefallen an den Battuécas der Mme de Genlis und der darin enthaltenen Schilderung eines in den spanischen Sierren verborgen lebenden Volkes, ganz wie jenes, welches in Schubert's Oper von dem entthronten König Froila zu pastoralem Glück erzogen wird.

An melodischem Werth wiegt Schubert's Oper jede von den damals so beliebten Opern von Gyrowetz, Winter oder Weigl auf. Ebenso aber wie die Werke der genannten Komponisten heute von der Bühne fast gänzlich verschwunden sind, so läßt sich auch die Aufführung von „Alfons und Estrella“ nur als ein Akt der Pietät ansehen: sie ist die Erledigung einer Ehrenschuld an fremde Erben, dem Gläubiger zu seinen Lebzeiten nicht entrichtet. Wäre das Werk zur Zeit seines Entstehens gegeben worden, so würde es schwerlich eine Auferstehung gefeiert haben. Da es aber unter Ungerechtigkeit zu leiden hatte, so ist es Sache der Künstler, es als ein historisches Faktum, welches Veranlassung zu interessanten Beobachtungen geben kann, der Öffentlichkeit vorzuführen.

Im ersten Akt sehen wir einen König von Leon, Namens Froila, der, entthront von einem Gegenkönig, sich in eine Bergschlucht zurückgezogen hat und hier ein unbekanntes Häuflein Bevölkerung beglückt. Sein Sohn Alfonso hat soeben bei den Spielen und Übungen den Preis davon getragen, welcher den Sieger auf die Dauer eines Jahres zum Oberhaupt der Jünglinge des Thales macht. Aber dieser Ruhm genügt dem Thatendurst Alfonso's nicht. Er möchte die Grenzen hinter sich lassen, von deren Überschreitung die strengen Gesetze seines Vaters schon seit Jahren die neuen Unterthanen zurückhalten. Seinen Kummer über diese hemmenden Schranken drückt er seinem Vater aus, zähmt aber ihm zu Liebe den stürmischen Drang, wofür der Vater ihm verspricht jenes Verbot eines Tages zu seinen Gunsten aufheben zu wollen. Eine goldene Kette, die er ihm reicht, gilt als Pfand seines Versprechens.

Die Scene verwandelt sich in den Palast des Usurpators Mauregato, dessen siegreich zurückkehrender Feldherr um die Hand seiner Tochter Estrella wirbt. Der König hatte versprochen ihm jeden Lohn, den er für seine Heldenthaten fordern werde, zu gewähren. Estrella jedoch ist ihm abgeneigt. Ihr Vater, obwohl als grausamer Tyrann verschrieen, will dem Herzen seiner Tochter keine Gewalt anthun und erklärt, daß nach einem heiligen Spruche nur derjenige Estrella's Hand besitzen werde, der ihm St. Eurich's goldene Kette, die seit dem Sturz des früheren Königs aus dem Schatze verschwunden war, wieder brächte.

Im zweiten Akt erblicken wir Estrella, welche sich während einer Jagd in Froila's Gebirge verirrt hat und Alfonso begegnet. Die jungen Herzen entbrennen durch den Anblick ihrer gegenseitigen Schönheit zu loher Liebe und, als sie sich trennen, giebt ihr Alfonso zur Erinnerung an diese Stunde die goldene Kette, die er von seinem Vater erhalten. Der verliebte Feldherr hatte inzwischen alle möglichen Mauren- und Christenschlösser in der Umgegend verheert und geplündert, nirgends aber die fatale Kette entdeckt, und findet es nun am einfachsten seinen König Mauregato vom Throne zu stürzen. Zu diesem Zweck verschwört er sich mit den Häuptern der Armee — und das kommt sehr gelegen; denn dieser Entschluß giebt zu

zwei der besten Stücke der Oper Veranlassung: zu dem Chor der nächtlich in Ruinen sich versammelnden Verschworenen und dem Chor der Edlen, die Mauregato treu bleiben und ihm Vertheidigung geloben. Letzterer empfängt in dem Augenblick die Kunde des Aufruhrs, als seine von der Jagd zurückgekehrte Tochter ihm erzählt, wie ein schöner Unbekannter ihr die Kette geschenkt habe, die er sogleich als St. Eurich's Kleinod, nach welchem der Orlando furioso ed inamorato so vergeblich gesucht hatte, erkennt.

Im dritten Akt liefern die Empörer in einer Froila's Gebirgen nahgelegenen Gegend eine siegreiche Schlacht. Der Feldherr begegnet der fliehenden Estrella und ist eben im Begriff sie mit sich fortzuziehen, als auf ihren Hilferuf Alfonso herbeieilt, sie befreit und den Schuldigen gefangen nimmt. Da er erfährt, daß die Flamme seines Herzens die Tochter des besiegten Königs ist, ruft er seine Genossen zu den Waffen und eilt die durch die Niederlage zerstreuten, treugebliebenen Soldaten unter seinem Kommando zu versammeln. Die junge Prinzessin findet so lange ein Asyl in diesen einsamen Thalen, in welche das Geschick auch den von den Insurgenten verfolgten Mauregato führt, der nun Froila plötzlich erblickend diesen für das rachedrohende Gespenst des legitimen Königs hält und von Entsetzen ergriffen um Gnade fleht und die geraubte Krone ihm zu Füßen legt. Estrella und bald nach ihr Alfonso, als Sieger über die rebellischen Truppen, kommen zu diesem Moment, worauf die beiden Könige die Uebereinkunft treffen ihren Rechten an den Thron von Leon zu Gunsten des Liebespaares zu entsagen, womit dieses die Parteien vereinigt und den Spruch zur Erfüllung gebracht hat.

Die Rolle des Froila ist für den wiener Sänger Vogl geschrieben und enthält mehrere der schönsten Stellen der Oper.

Die Oper selbst ist vom Anfang bis zum Ende edel gehalten. Sie besitzt viel Graziöses und Anmuthiges und verräth stets den bedeutenden Komponisten. Nur eines fehlt ihr: das dramatische Element.

„Alfons und Estrella" ist im vollsten Sinn des Wortes ein Singspiel. Das Werk besteht aus einer Folge von leicht, schön und

melodisch breit gehaltenen Gesangstücken. Alles trägt den Stempel von Schubert's Lyrik und manches ist werth unter das Beste seiner Liedersammlungen aufgenommen zu werden. Häufig begegnet man seinen Lieblingsintervallen, Schlüssen und Satzwendungen. Aber der Mangel an scenischer Erfahrung und dramatischer Auffassung macht sich jeden Augenblick bemerklich und die musikalische Wirkung ist an keiner Stelle mächtig genug, um durch symphonische Vorzüge die Mängel zu vergüten. Die Instrumentation spielt eine sehr untergeordnete Rolle und ist eigentlich nur eine für Orchester arrangirte Klavierbegleitung. Besonders sind die häufig angewandten Violenarpeggien — sogenannte Batterien — und die Monotonie ermüdend, mit welcher er Akkorde, Figuren und Passagen von verschiedenen Instrumenten verdoppelt, ohne daß die anderen auch nur die geringste Episode oder Abwechselung hineinbrächten.

Schubert läßt das die Oper begleitende Orchester weit unter die Bedeutung sinken, die ihm von Gluck und Mozart, geschweige denn von Beethoven eingeräumt war, während er in seinen Liedern das Piano so wichtigen Antheil nehmen läßt und es meistens zum integrirenden Theil des Ganzen macht. Hier sind seine Begleitungen meistens instrumentale Miniaturen, landschaftlicher Hintergrund und Staffage zum Gesang. Die Duette und Trios seiner Oper hingegen erscheinen wie eine Folge von Romanzen, welche eine nach der anderen von den handelnden Personen abgesungen werden, bis diese zum Schluß ihre Stimmen zu einem kleinen Ensemble vereinigen. So naiv und einfach das ist, so wenig genügt es.

Der in kleinerem Rahmen so große Schubert büßt in weiterem Raume viel von seiner natürlichen Größe ein. Er erfüllte die wichtige Mission das Gebiet der lyrischen Komposition zu erhöhen, ihm eine ungeahnte künstlerische Bedeutung zu geben und es den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Scene über seine Kräfte — vielleicht, daß sie ihn zerdrückt haben würden, wenn er sich ihnen gewidmet hätte. In ein zu

breites Bett geleitet verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe. Man möchte sagen, daß die Strahlen seines Genies mehr Intensität als Tragweite hatten und zu sehr aus der Ferne auf die Bühne fielen, als daß die von ihnen getroffenen Gegenstände den zum Hervortreten so nothwendigen Schatten hätten werfen können, und so seine Oper mit Peter Schlemihl vergleichen lassen, der dieses zur Wirklichkeit der Körper so unentbehrlichen Eigenthums beraubt war. So ist auch hier melodisches Wesen in Wahrheit und Realität vorhanden, wie Peter Schlemihl's lebendige Person, und doch ist man versucht sein Dasein zu bezweifeln, weil es den unentbehrlichen Schatten nicht wirft.

Allerdings war das Libretto zu keiner scenischen Entwickelung geeignet. Trotzdem ließe sich fragen: ob Schubert selbst aus einem besseren Süjet Besseres gemacht haben würde? Denn obwohl er seinen vollen melodischen Gesang in diese Oper ergoß, so läßt er doch dramatische Zeichnung und deklamatorischen Ausdruck überall vermissen. Wer noch der Belege darüber bedarf, in wie verschiedenartigen Verhältnissen sich der lyrische und der dramatische Tondichter bewegt und wie kindisch die allgemein geltende Meinung ist, daß man mit allen musikalischen Fachkenntnissen auch zugleich die nöthigen Eigenschaften als Opernkomponist besitzen müsse, kann hier einen solchen finden. Wir sehen nicht nur einen bedeutenden Musiker, sondern einen zugleich seltenbegabten Tondichter die Bedingungen scenischer Wirksamkeit ganz und gar verkennen und uns zu dem Zweifel berechtigen, ob er sie jemals vollständig erfüllt haben würde, da seine Versuche für die Bühne, unter welchen „Alfons und Estrella", wenn nicht der letzte, doch der bedeutendste ist, unsere Ansicht unterstützen.

Wir am wenigsten möchten reichbegabten Organisationen die Fähigkeit absprechen, die ungleichsten Leidenschaften und Gefühle in den verschiedensten Formen einer Kunst, selbst in verschiedenen Künsten auszudrücken. Wir haben immer principiell gegen die gewöhnliche Manier protestirt, mit welcher man die Künstler nach gewissen Systemen in Kategorien theilt und dann solchen Werken vorurtheilsvoll entgegentritt, die einer anderen Gattung als der

früher mit Glück von ihnen kultivirten angehören. Ohne uns auf das Beispiel eines Mozart oder Michel Angelo und anderer zu stützen, werden wir nie zugeben, daß man Künstler wie Kaufläden oder Städte klassificirt, die durch irgend welche Lebensmittel oder Leckerbissen, diese durch ihre Weine, jene durch ihre Käse, die eine durch ihre Pasteten, die andere durch Zuckerwaaren, berühmt sind. Trotzdem wäre es unnütz verkennen zu wollen, daß ein Genie nicht immer die Fähigkeit besitzt alle Formen einer Kunst gleich bedeutend zu bemeistern. Wie die tausend Formen der Natur und wie die tausend Gefühle in unserer Brust, so haben alle einzelnen Kunstformen ihr berechtigtes Dasein, und jede wird unter dem mächtigen Hauch eines speciell begabten Genies zur glänzendsten und vollsten Entfaltung ihrer Blüthe gelangen. Wir bewunderten in Chopin das Beispiel einer außerordentlichen Fähigkeit, die sich in dem ihr entsprechenden Rahmen zu beschränken wußte. Aehnlich ist es mit Schubert. In seiner arbeitsreichen Laufbahn können die dramatischen und symphonischen Versuche nur als accessorisch betrachtet werden. Besonders hatte das Theater für seinen Blick einen zu ausgedehnten Raum und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe, welches die Bühne erfordert, zu komplicirt.

Ein anderes ist es: Gefühle in begrenzte, aber scharf ausgeprägte Konturen, in sympathische, aber kurze Formeln, in energische, aber gedrängte Ausdrucksweisen, die man „Aphorismen des Herzens“ nennen möchte, zu fassen — ein anderes: Gefühle erdichteten Personen zu inkarniren, diese Personen bei widersprechenden Handlungen einen folgerichtigen festen Charakter bewahren zu lassen, ihnen in komplicirten Situationen die natürliche eindringliche Sprache und den wahren Accent zu geben, durch welchen sich inmitten ihrer Kämpfe die Leidenschaften charakterisiren. Schubert hatte die Gabe, lyrische Inspirationen im höchsten Grade zu dramatisiren. Er verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle leidenschaftliche Attraktion aus Gedichten kleineren Umfanges zu entwickeln. Den in wenigen Versen oft mehr geoffenbarten als geschilderten Schmerzen, Freuden und Empfindungen wußte er eine solche

Gewalt des Ausdrucks, solch blendenden Glanz, durchdringende Intensität, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz zu geben, daß wir wähnen sie vor unseren Augen emporflammen, von unserer Seele Besitz nehmen zu sehen. Wir stehen ganz unter dem wonnigen oder bitteren Nachgeschmack der Eindrücke, die er gleichsam wie Tropfen eines Elixiers in unsere Herzen träufelt. In dem kurzen Spielraum eines Liedes macht er uns zu Zuschauern rascher, aber tödtlicher Konflikte. Er läßt uns die gebrochenen Seufzer und rinnenden Thränen der Agonie hören und sehen, er läßt uns den wallenden Pulsschlag beglückter Liebe fühlen, er führt uns durch alle Noth und Trauer trostloser Schmerzen oder auch hebt uns hinauf in die Regionen des Idealen und Unendlichen. Hätte er aber in ausgedehntem Rahmen und durch eine erhöhte Stufenleiter seiner Personen dasselbe Ziel erreicht?

Moralische Organisationen sind wie physische verschieden, geistige Eigenschaften und Vorzüge eben so mannigfach als körperliche. Bald ist das Auge mehr, bald weniger scharf und durchdringend; bald das Gehör mehr, bald weniger fein und richtig; bei dem einen sind die Muskeln, bei dem anderen die Nerven besser entwickelt. In einem Gemüth ist Melancholie, Träumerei, Gefühl vorherrschend, im anderen Nachdenken, Kombination, Berechnung; hier lebhafte, vorübergehende, dort verschlossene, dauernde Leidenschaftlichkeit. Diese sind einsaitigen Instrumenten gleich voll Einfachheit, jene bilden einen harmonischen Vollbezug der Saiten. Die letzten sind die seltensten. Nur ihnen ist es verliehen selbst das scheinbar sich Ausschließende in sich zu schließen, die heterogensten Eigenschaften zu verbinden und zugleich unmittelbar und reflektirt, begeistert und gelehrt, gewaltsam und sanft, lebhaft und tief zu sein. Wer die Bühne zu seinem Bereich wählen will, muß in die Reihe der letzten gehören. Denn während die Lyrik größtentheils Sache der Subjektivität ist, verlangen dramatische Werke Objektivirung von Charakteren und Handlungen. So mag es eher vorkommen, daß ein dramatischer Dichter sich als Lyriker auszeichnet, als daß eine lyrische Natur sich mit nachhaltigem Erfolg dramatischer Elemente bemächtigt. Besonders seitdem vom Musiker zur Beherrschung der

Scene alle Eigenschaften des Tragikers verlangt werden, wird man unter uns eben so selten als unter den Schriftstellern Talente finden, welche mit den hiezu erforderlichen Geistesvorzügen ausgestattet sind. Ein ernstliches Prüfen der Kräfte vor dem Ergreifen dramatischer Arbeiten wird sich immer mehr als dringende Nothwendigkeit erweisen.

Schubert's Bestimmung war indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch, daß er in noch höher potenzirter Weise, als Gluck es gethan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisirte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht und, indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Accenten durchdrang, naturalisirte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik, verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper und flößte uns den Widerwillen, um nicht zu sagen: Ekel gegen Gesang ein, der sich an schlechte, herz- und geistlose Verse hängt.

Schubert war eine Natur von reinstem Klang, voll Mark und Leben; er glühte von göttlichem Feuer und war gesalbt vom Chrisam des Geistes. Aber seine himmlische Muse mit dem in den Wolken verlorenen Blick ließ am liebsten die Falten ihres Azurmantels über Aethergefilde, Wälder und Berge, in denen sie mit launischem Schritt bald sinnend, bald hüpfend umherirrte, wehen und war der künstlich gewundenen Pfade unkundig, auf welchen die dramatische Muse vorsichtig zwischen Koulissen und Lampenreihen einherwandelt. Seine geflügelte Strophe fühlte ein unheimliches Bangen vor dem Rasseln des Maschinen- und Räderwerks. Er ist eher dem Bergstrome zu vergleichen, der sich losreißt von der Brust schneeiger Gipfel und in jähem, schäumendem Wassersturz mit tausend buntfunkelnden Tropfen den Felsenabhang netzt, als dem majestä-

tischen Fluß, der die Ebenen befeuchtet und der Dome Bild in seinem Spiegel verdoppelt.

Er ist und bleibt groß in der Kunst, weil in ihr wie in der Natur Größe, Noblesse und Erhabenheit nicht nach materiellen Dimensionen gemessen wird, weil ihre Schöpfungen nicht mit Maß und Gewicht von Handelsprodukten gewogen werden, sondern nach jenen körperlosen Gesetzen, deren Geheimnis der menschliche Geist besitzt, ohne es entschleiern zu können.

VIII.

Auber's „Stumme von Portici".

1854 [1]).



Die „Stumme von Portici" ist eine der ersten fünfaktigen Opern und verdankt ihre allgemeinen europäischen Erfolge eben so sehr der glücklichen Wahl ihres Textes als ihrem musikalischen Werthe.

Die italienische Oper, welche so nachhaltig auf die gesammte Entwickelung der dramatischen Musik eingewirkt, hat bekanntlich die Dichtung der Opera seria nie au sérieux genommen. Einige Situationen, welche den Ausdruck gewisser einfacher, natürlicher, pathetischer und sinnlicher Affekte — Liebe, Eifersucht, Haß, Rache, Ehrgeiz —, wie sie von diesem feurigen Volke gefühlt werden, hervorrufen, genügen einem Publikum, das vom Theater nur eine Stillung seines heißen Durstes nach Aufregung wünscht und von allem Nachsinnen und Nachdenken ebenso antipathisch berührt wird, wie es für die tiefer sinnenden Charaktere des Nordens ein Bedürfnis ist.

Die historischen Personen haben in der italienischen Oper natürlich keine Prätension zur historischen oder lokalen Wahrscheinlichkeit. Es sind immer nur Herren und Damen, welche von Leidenschaften beseelt sind, die auch in den Gemüthern aller Zuhörer sich regen, die ein jeder auf sich beziehen kann, ohne sich viel darum zu kümmern, welcher Spielraum ihnen auf der Bühne angewiesen ist. Eben so wenig hat man in diesem Lande Aufmerksamkeit für die unumgäng-

---

1) Geschrieben nach einer von Liszt dirigirten Aufführung der „Stummen" am 5. März an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

lichen Übergänge, wie sie die Handlung theils zur Vorbereitung der Momente, wo die Leidenschaften zu ihrem vollen Ausbruche kommen, theils auch als Nothwendigkeit erfordert, um den ganzen Abend ausfüllen zu können.

In Italien handelt es sich nur um Sänger und Cantilenen. Dem Publikum wäre es unmöglich mehrere ganze Stunden mit gespannter Aufmerksamkeit zuzuhören. Die Opern an und für sich sind ihm gleichgültig. Machen sie Glück, so verdanken sie es nur einer gewissen Anzahl hübscher Melodien, dem einen oder anderen gelungenen Musikstück, durch welches das Talent der Sänger glänzen kann.

Als Kontrast zu dieser Art Musik, deren schaukelnder Reiz, schnell um sich greifende Elektricität und berauschende Leidenschaft dem sinnenderen Geiste und dem tieferen Gefühle des kunstbefähigten Deutschlands sehr ferne liegt, erhob sich die dramatisch-deklamatorische Schule Gluck's, deren ernstes Streben tragische Gegenstände auch ernst und wahr behandelte. Im Gegensatz zu der italienischen Schule setzte sie bei ihren Hörern voraus, daß sie verständnisbegabt, der inneren Sammlung geneigt sich auf der gleichen Höhe der Stimmung erhalten, wie sie der Intensität der von ihr exclusiv berührten hehren Gefühle entspricht, um ihr gerecht werden und sie würdigen zu können.

Später war es ebenfalls Paris vorbehalten eine Operngattung ins Leben zu rufen, welche, indem sie den Geist mehr beschäftigte, als es bei der italienischen Oper der Fall ist, durch den fesselnden Stoff sich mehr an die Phantasie wandte, dabei jedoch den Hörer der gewöhnlichen Sphäre der Bewegungen nicht entriß. Diese Gattung der französischen Oper ist gewissermaßen ein Kompromiß zwischen Dichtung und Musik. Die „Weiße Dame“ von Boieldieu, das Interesse eines Romans in Anspruch nehmend, war eines ihrer glücklichsten Erzeugnisse. Auber entlehnte dieses Interesse dem historischen Gebiet. Um letzteres besonders hervorzuheben, wußte er mit der sicheren Berechnung eines bewährten Talents ein noch unbenutztes Element — die nationale Rhythmik und Melodik — in sein Werk hinein zu flechten, wodurch es zu einem ganz eklatanten wurde.

Der malerische Stoff der „Stummen", dem malerischen Neapel entnommen, findet in ganz entgegengesetzten Anschauungen und Leidenschaften einen sympathischen Widerhall — so hervortretend ist die Eigenthümlichkeit dieses dramatischen Komplexes! Die Verschwörung und der Aufstand, von der konventionellen Emphase in die leicht zugängliche Sphäre der Volksgefühle versetzt, begeisterte die leichter beweglichen Zuschauer zu derselben Zeit, als der elende Tod des revolutionären Helden, das Fehlgeschlagene der politischen Bewegung, der natürliche Sieg der Obrigkeit den ernsteren Theil des Publikums zum Lächeln über diese unreife Begeisterung bewog. Letzterer konnte nun, als keineswegs gefährlich, den so gerecht bestraften moralischen Wahn und den zu so strenger Strafe dienenden physischen Wahnsinn behaglich mitansehen. Man gab sich ohne das mindeste Bedenken dem Vergnügen hin, diese pikante und eindringliche Musik oft zu hören und ließ den Taumel, den die Handlung hervorrief, ruhig vorübergehen, ohne sich weiter davon behelligen zu lassen. Die „Stumme" ist, was ein glücklicher Opern-Wurf und -Text genannt werden kann.

Auber hat früher und später mehr als ein Werk geschrieben, in welchem sich sein Talent und seine Manier als anerkennenswerth bekunden. Wenn gerade diese Oper den allgemeinsten Beifall geerntet hat und noch auf Bühnen, wo seine anderen Opern allmählich verschwinden, aufgeführt wird, so liegt die Ursache in der Überfülle seiner pittoresken Motive, welche, ohne die Aufmerksamkeit und so zu sagen die Weihe der reinen Poesie zu beanspruchen, doch der Phantasie gefallen und sie durch eine Reihenfolge von interessanten Ereignissen, durch die Pracht der Scenerie und den Reichthum der Ausstattung beschäftigen, wozu sich noch eine Musik gesellt, deren Kolorit und Firnis uns durch ihre Originalität und Koketterie ergötzen und deren Melodie von einer schimmernd fesselnden Rhythmik gehoben wird.

Was allerdings den Gesammtcharakter des Stils dieser Oper anbetrifft, dürfen wir uns nicht verhehlen, daß er kurzathmig und von knappem Zuschnitt ist, daß er weit hinter dem Rossini's, dessen breiter melodischer Strom oft in dreißigtaktigen Perioden sich

ausdehnt, zurückbleibt. Auber's Gedanken fehlt es nicht an einer gewissen Feinheit, aber sie sind aphoristisch, abgebrochen, schwach entwickelt und ungenügend verbunden — kurz, wir finden hier mehr Schein als Inhalt, mehr Flitter als Gold, mehr Tänzelei und Hüpfen als Schwungkraft. Um für das Gesagte nur einige evidente Beispiele anzuführen, verweisen wir auf den ganzen Triumphmarsch im vierten Akte, der auch zum zweiten Thema der Ouvertüre diente und aus nur acht Takten im Vierviertel-Takt besteht; denn die anderen, als zweiter Theil zugefügten vier Takte sind nichts als einfaches Ausfüllsel, ein beliebiger Gemeinplatz. Aber das Publikum sieht eben doch Masaniello während dieser oft wiederkehrenden acht Takte auf seinem Schimmel, es hört diese acht Takte auf allen Wachtparaden, in allen Gartenkoncerten, es hat so manche liebe Nacht nach diesen charmanten acht Takten Quadrille getanzt! Ähnlich, wie der Triumphmarsch, beruht die berühmte Marktscene auf nur einem Dutzend Takte; nicht minder die beiden Chorgebete, die übrigens von trefflicher Wirkung sind.

»Petites causes — grands effets« sagt Voltaire in Bezug auf geschichtliche Ereignisse. Auber scheint sich das gemerkt zu haben; denn seine Opern zeugen von häufiger Anwendung dieses Lehrsatzes. Unter manchem gelungenen Zuge aber, der Auber's Talent auszeichnet, möchten wir besonders den hervorheben, daß er in sehr wirksamer Weise gewissen Gliedern seiner Sätze eine feine harmonische Wendung zu geben versteht, bei welchen die kleine Sexte und übermäßige Quinte, sowie das Betonen von dissonirenden Durchgangsnoten eine Hauptrolle spielt. Insbesondere citiren wir Masaniello's Abschied von seiner Hütte: „Ach werdet Ihr den Armen im neuen Glanz nicht meiden", sowie die beiden Barcarolen des zweiten und vierten Aktes. Man findet hier zugleich ein sinnreiches harmonisches Verfahren und eine zartere Empfindsamkeit, als es streng genommen zum Effektmachen nöthig ist.

In solchen Einzelheiten erkennt man den Künstler in seinem Gefühl und Gefühlsausdruck. Wenn wir aber einerseits diesen harmonischen Feinheiten gebührend Rechnung tragen, so können wir andererseits nicht verhehlen, daß das Werk von Gemeinplätzen wimmelt.

So gern wir das zweite Finale und die daselbst glückliche Behandlung des Volkselementes applaudiren, so wenig können wir des dritten Aktes: „Eilet zur Rache“, ohne Widerwillen anhören. Was ist das anderes als ein Geschrei von Lazzaronis und Lastträgern? was anderes als ein leeres Chorgelärm ohne Melodie und Motiv? Wenn man dieses Finale beispielsweise neben den Empörungschor aus „Ferdinand Cortez“ hält, so muß man sich zusammennehmen, um nicht ebenfalls über die Nachlässigkeit empört zu sein, mit welcher Auber eine solche Dekorationsmalerei hinkleckſen konnte, da er doch ein so nobles Freskogemälde vor Augen hatte.

Man hat Scribe den Vorwurf gemacht, daß er in seiner poetischen Wirksamkeit allzusehr die Maxime La Rochefoucauld's: „Es ist nicht genug große Eigenschaften zu besitzen: man muß auch verstehen mit ihnen zu ökonomisiren“ zur Richtschnur genommen habe. Er habe sich angelegen sein lassen mehrere Ideen in einem Stücke nicht zu verschwenden; er sei sogar zuletzt dazu gelangt, ganze Stücke aus halben und Viertel-Ideen zu machen. Dieser Vorwurf läßt sich auf Auber übertragen; denn er ging mit seinen melodischen Gedanken so haushälterisch um, daß man bei einer Durchsicht seiner zahlreichen Opern — denen übrigens nirgends das Äquivalent zu dem sogenannten dialogue vif et spirituel Scribe's fehlt, der dann bei ihm hie und da mit leichtem Cayenne gewürzt ist, — wohl begreift, wie ganze Opern, die höchstens hinreichenden Inhalt für einen Akt, manchmal gar nur für eine Scene hatten, sich nicht sehr lange auf der Bühne erhalten konnten, trotz einer angenehmen Erinnerung, welche sie hinterließen, die aber meistens einem glücklichen Momente, einer Art Pointe der Oper zu danken war. In der „Stummen“ ist immerhin noch am meisten wirklicher Stoff vorhanden; sie ist die gewissenhafteste Arbeit dieses Komponisten, und doch würde das musikalische Kapital, mit welchem sein ziemlich weites Gewissen dieses Werk ausstattete, nicht hingereicht haben, demselben die ausgebreitete Popularität, die es noch heute genießt, zu verschaffen, wäre nicht die Wahl des Süjets eine so glückliche gewesen.

Es ist augenscheinlich, wie wesentlich das Süjet zu dem schnellen und lauten Erfolge der Oper beitrug. Selbst Rossini fand

es nicht seiner unwürdig, nach einem ähnlichen Erfolge zu geizen, trotzdem ein so vielverzweigter Lorbeer seine Stirn zierte. Bald nach der „Stummen“ erschien „Wilhelm Tell“, in dessen Dichtung die Forderungen unserer Zeit manche Lücken entdecken dürften, welche aber dennoch strebte, den Bedingungen der Tragödie, wie sie Gluck und Spontini für ihre Werke erstrebten und sie sich in der französischen Oper eingebürgert haben, zu entsprechen.

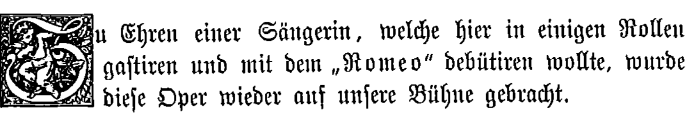
Der Wunsch des italienischen Maëstro's war, ein Kunstwerk in einer seiner Nation fremden Art zu schaffen. Es gelang ihm auch. Die „Stumme“ hatte zwar von Anfang an — und jetzt noch — den Vortheil populärer zu sein: wer singt nicht den Refrain der Fischerbarcarole? welches Orchester spielt nicht die Ouvertüre, deren Finalmarsch alle commis voyageurs pfeifen? welches Publikum hat sich nicht an der Marktscene ergötzt und nach ihrer Melodie Quadrille getanzt? welches Theater bildet sich nicht ein dieses Werk aufführen zu können, einerlei ob gut oder ob schlecht? Kein Musiker würde es jedoch versuchen, gegen eine mittelmäßige Vorstellung Protest einzulegen; denn er weiß wohl, daß sie nicht für ihn, den Musiker, gegeben wird, sondern für seine Nachbarn zur Rechten und zur Linken.

Anders war das Schicksal von Rossini's „Tell“, dem größten Werke des größeren Meisters. Als es zuerst erschien, wurde es fast verkannt. Ein außerordentlich begabter Sänger, Duprez, mußte erst eine Arie darin finden, welche die wunderbaren Mittel seines seltenen Organs hervorhob, um die Menge herbeizulocken, welche nur wegen des berühmten Brust-C's — ut de poitrine — sich unzählige Male einstellte und das Übrige mit in Kauf nahm, wodurch aber glücklicherweise dem Werke die nöthige Frist gegönnt wurde, die es brauchte, um verstanden und gewürdigt zu werden. „Wilhelm Tell“ kommt nicht wie die „Stumme“ auf allen Bühnen zum Vorschein. Führt man ihn aber auf, so zeigt das ein verständiges Eingehen in die Kunst und jeder Kunstsinnige und Kunstverständige besucht gern eine Vorstellung, von welcher er weiß, daß sie seinetwegen gegeben wird.

IX.

Bellini's „Montecchi e Capuletti“.

1854 [1]).



Zu Ehren einer Sängerin, welche hier in einigen Rollen gastiren und mit dem „Romeo“ debütiren wollte, wurde diese Oper wieder auf unsere Bühne gebracht.

Daß eine solche Wahl und speciell die des „Romeo“ als Debütrolle nicht vereinzelt vorkommt, sondern daß sie im Gegentheil von den meisten deutschen Sängerinnen, trotzdem sie schon seit längerer Zeit zum abgenutzten Gaul geworden, immer noch als Paradepferd benutzt wird, mag uns als eines der offenkundigsten Symptome für das ausschließliche Gewicht gelten, welches Theaterunternehmungen zum größten Nachtheile der Kunst, ihrer Erfordernisse und Interessen und insbesondere auf Kosten des Opernrepertoires auf finanzielle Spekulationen legen. Daß ein Werk, wie das genannte, in einem Lande, wo es von allen musikalisch Gebildeten — die Orchestermitglieder und das Sängerpersonal inbegriffen — nur als das verjährte Produkt einer veralteten Schule betrachtet wird, immer noch eine Art Wünschelruthe für die Kasse sein kann, könnte auf die Künstler, welche unablässig bestrebt sind der Kunst als solcher einen größeren Spielraum auf der Bühne zu gewinnen, tief entmuthigend wirken. wären sie sich nicht andererseits bewußt, daß die Kunst eine unbesiegbare Macht in sich trägt und daß sie, wenn

---

1) Geschrieben nach einer von Liszt am 2. April dirigirten Aufführung dieser Oper am Hoftheater zu Weimar. D. H.

die Stunde des Fortschrittes schlägt, kraft dieser Macht ihr Feld von jedem überwuchernden Mißbrauch und Unkraut reinigen wird, ohne sich dabei von irgend welcher persönlichen Willkür oder irgend welchem persönlichen Unvermögen hindern zu lassen.

Daß eines der schwächsten Werke Bellini's sich in Deutschland so beharrlich auf der Bühne zu halten vermag und eine Majorität von Sängerinnen von der Manie angesteckt ist als Romeo zu debütiren, wäre allerdings etwas wunderlich, wüßte man nicht, daß in neuester Zeit eine mit Recht berühmte Sängerin sich darin gefällt, alle ihre Gastspiele — in ganz Deutschland — mit dieser Rolle zu verherrlichen und sie bei der Bühne, deren Mitglied sie ist, fortwährend auf dem Repertoire zu erhalten. Zu ihrer Gestalt paßt das Männerkostüme, die Rolle läßt die besten Lagen und mächtigen Töne ihrer Stimme zur Geltung kommen, ohne daß ihr dabei weder durch Studien noch Vokalisen noch durch dramatische Aufregung eine besondere Anstrengung verursacht würde. Brauchte es aber mehr als eines solchen Beispiels, um sofort alle Primadonnen zu überzeugen, daß auch sie in diesem Kostüme am besten paradiren und Effekt machen würden, auch wenn ihr Talent, ihre Gestalt und ihr Äußeres noch so wenig zu dieser Rolle geeignet sind? Wie sich voraussehen ließ, blieb es nicht aus, daß viele von ihnen ohne ihr Vermuthen sich der baren Lächerlichkeit aussetzten, nur um nicht hinter den Triumphen eines bedeutenden Renommées zurückzubleiben.

Es ist wahr, den einigermaßen müde gewordenen Stimmen, denen die hohen Lagen unbequem sind und die sich nur noch in der Tiefe einige Frische bewahrt haben, ist diese Partie besonders günstig. Auch das ist wahr, daß das Publikum es leicht und bequem findet, einmal Gehörtes und schlechtweg Genossenes wieder zu hören und zu genießen, ohne die ernstere Seite der Kunst weiter zu erwägen. Bereitwillig lächelt es dem Raben zu, wo man ihm eben noch den Pfau gezeigt; es geräth sogar über den Gesang des Gimpels in Ekstase, wenn er nur auf dem Baume pfeift, wo die Nachtigall gesungen hat. — —

In dem kunstgebildeten Deutschland ist ein solcher Stand der Dinge auffallend und bedauernswerth.

Unter denen, die ihn auf verschiedene Art, aber aus demselben Beweggrunde zu erhalten suchen, gebührt vor allen den berühmten Künstlern der erste und ernsteste Vorwurf. Mit kläglicher Vergeudung ihrer Kräfte an unwürdige Aufgaben erhalten sie Werke auf der Tagesordnung, die dieser nicht mehr würdig sind oder es niemals waren. Auf sie, die durch Mißbrauch wirklicher Gaben sich einen billigen Erfolg erpressen, fällt augenscheinlich der größte Theil der Verantwortlichkeit. Indem sie dazu beitragen, die Kunst zu einem Zeitvertreibe für Müßiggänger zu erniedrigen und sich für Produktionen, welche die ernste Muse verleugnet, bewundern, applaudiren und bezahlen lassen, steigen sie selbst vom Rang des Künstlers zur Eskamotage hinab.

Nur ein schwächerer Tadel trifft die Talente zweiten Ranges. Sie besitzen nicht den Muth falsche Vorurtheile zu überwinden, das Joch der Nachahmung abzuschütteln und Rollen zu wählen, welche ihren persönlichen Mitteln und Vortheilen angemessen sind.

Sie aber sollten ihre Individualität geltend machen.

Wenn sie sorgsam das Kopiren berühmter Künstler vermeiden und nicht durch ein sklavisches Wandeln im vorgezeichneten Fahrgeleise Vergleiche herausfordern wollten, die nur zu ihrem Nachtheile ausfallen können, so würden sie zweifellos ihre Vorzüge in ein besseres Licht stellen. Doch hieße es das Unmögliche verlangen, wollte man bei gewöhnlichen Erscheinungen die Kühnheit der Initiative — dieses ausschließliche Eigenthum hervorragender Geister — voraussetzen. Wenn aber viele Sängerinnen so wenig Takt und Gefühl für das Schöne, für das Schickliche ihres Standes besitzen — den sie leider oft zum Métier herabwürdigen —, daß sie auf berühmte, aber schlechte Beispiele sich stützend diesem Mißgriff mit einer gewissen Naivetät sich hingeben, so muß man sich mindestens wundern, daß die Theaterdirektionen durch ihren gefälligen Konsens diesen unaufhörlich schlechten Geschmack verbreitenden und die ärgsten Mißbräuche begünstigenden Unfug noch unterstützen.

Solchen Spekulationen hülfreiche Hand leisten heißt so viel wie die Bühne diskreditiren und ihren Verfall und Ruin beschleunigen. Dabei wird dem Publikum der Magen durch solche ungesunde Kost

derartig verdorben, daß es sich erst einer strengen Diät unterziehen muß, um substantielle und vornehme Speisen wieder ertragen zu können.

Ist ein solches Übel eingerissen, so fällt ein Theil der Schuld unvermeidlich auf die Direktionen. Denn sie werden niemals wagen dürfen das Princip aufzustellen: ein Hof- oder Stadt-Theater sei nicht dazu bestimmt, die Kunst in Flor zu bringen und habe nur zum Zwecke, beliebige Vorstellungen zu bieten, die so amüsant sind, daß Hof und Stadt willig Geld dafür hergeben. Da im Gegentheil die Theorie diesen Endzweck der Bühne immer auf Werke verweisen wird, welche der Aufmerksamkeit und des Interesses der Höfe und des gebildeten Gesammtpublikums einer Stadt würdig sind: so ist es Sache der Bühnenvorstände, dem Einfluß nichtiger Laune auf ihr Repertoire zu steuern.

Von ihnen sollte die Anregung ausgehen, daß berühmte Virtuosen und Sänger ihre Kräfte auf edle Werke verwenden — auf Werke, welche der Kunst zur Ehre gereichen und die zu geben, zu hören und zu bewundern man sich zur Ehre rechnet.

Wir gewiß am wenigsten bestreiten den Künstlern im allgemeinen und namentlich den ausgezeichneten unter ihnen das Recht, manchen Werken oder Rollen selbst zweiten Ranges einen bis dahin verborgenen Reiz, ein neues Interesse, einen unerwarteten Effekt abzugewinnen, vorausgesetzt, daß sie ihnen Gelegenheit geben gewisse Seiten ihres Talents und ihrer Fähigkeiten in ein besonders günstiges Licht zu setzen. Wir möchten ihnen nicht im mindesten das ihnen gebührende Recht kürzen, gewisse Vorstellungen — mögen sie alte, neue oder unedirte Werke betreffen — für sich in Anspruch zu nehmen. Im Gegentheil möchten wir lieber den dramatischen Künstlern mehr Gelegenheit zur trefflichen Ausübung solchen Rechtes gewinnen, als helfen es ihnen zu entziehen.

In ihren Händen gerade liegt es, Werke von wirklicher Schönheit ungünstigen Umständen oder der Zerstreutheit des Publikums gegenüber zu endlicher Geltung zu bringen.

Es wäre absurd ausübenden Künstlern die freie Wahl von Rollen absprechen zu wollen, die ihren persönlichen Vorzügen am besten konveniren.

An dieses Zugeständnis müßte sich jedoch die Bedingung knüpfen, daß sie bei dieser Wahl nicht aus überwiegend egoistischen Rücksichten schwache, mittelmäßige oder veraltete Werke über verdienstvollere oder jüngere und lebensfähigere setzen und auch hierin energisch der Majorität des Publikums — dem wir in solchen Dingen keine absolute Kompetenz zuerkennen — Widerstand leisten. —

Wir erinnern uns wohl, daß Frau Schröder-Devrient oftmals den „Romeo" gespielt hat. Doch hat sie außerdem den Erfolg des „Fidelio" von Beethoven sicher gestellt, Weber's „Euryanthe" zu höherer Geltung gebracht und den schönsten lyrischen Schöpfungen von Schubert Eingang und Verständnis verschafft. Nachdem sie dermaßen der Künstlerpflicht im strengsten Sinne genügt, mochte es ihr immerhin erlaubt sein auch einer weiblichen Laune nachzugeben. Wenn aber die Sänger einzig und allein der allgemeinen Seichtigkeit Koncessionen machen, so sind die Theaterdirektionen, nachdem sie den Sängern, ihrer persönlichen Eigenschaften wegen, das Zugeständnis gemacht haben in mittelmäßigen Werken aufzutreten, nicht nur im Recht, sondern sogar verpflichtet nun auch ihrerseits andere zu bedingen und zwar aus dem triftigen Grunde zu bedingen: daß auf einer in gutem Rufe stehenden und über diesen guten Ruf wachenden Bühne der begabte Künstler sich ausdauernd den ernsten Schönheiten der Kunst hinzugeben und sich Aufgaben zu unterziehen hat, welche den wahren Künstler und nicht bloß die »flâneurs« interessiren; denn der Kunstgenuß der letzteren ist vollkommen von einem schönen Bein oder einem runden Arm befriedigt. Es ist ein Jammer, daß in unseren Tagen, um solchen bornirten Gaffern das Geld aus der Tasche zu pumpen, die Künstler wie eine Art Maschine behandelt werden. Als etwas anderes werden sie von den Theaterdirektoren kaum mehr angesehen — sie fragen den Henker nach der Kunst. Ein Meisterstück zu gewinnen, ein schwieriges Werk gut zu geben, es zur Geltung zu bringen, den Boden ihres Repertoires zu erhöhen: das sind Stiefkinder unter ihren Sorgen! Sind aber diese Rücksichten erst einmal bei Seite gesetzt, so fühlen sich die Künstler nur zu sehr ermuntert auch ihrerseits den letzten Rest artistischen Gewissens in die

Schanze zu schlagen, und, ohne sich Gewalt anzuthun ihre Befriedigung im Erregen frivoler Neugierde zu finden, ohne Schonung ihrer Würde jedes hiezu beitragende Mittel willkommen zu heißen und zuletzt jede Rücksicht, jeden Skrupel gegenüber der Kunst und ihren Interessen zu vergessen.

Als die Malibran, angesteckt von der allgemein verbreiteten Leidenschaft der Frauen für Männerrollen, deren Bereich sie sogar bis auf den „Othello" ausdehnte, den „Romeo" spielte, fühlte sie Bellini's Schwächen in diesem Werke so gut heraus, daß sie den letzten Akt durch den aus Vaccai's Oper desselben Namens mit dem berühmten Cantabile: »Ah, se tu dormi, svegliati« ersetzte, was man allgemein für besser erachtete und auch später noch in Frankreich und Italien beibehielt. Hiemit bewies die große Künstlerin wenigstens, daß die Kunst ihr nicht gleichgültig sei, daß sie nicht blos strebte applaudirt zu werden — denn das hätte sie mit der ersten besten Komposition erreicht —, daß sie ihre Rollen nicht allein glänzend, sondern der Künstlerachtung würdig geben wollte. Übrigens war Bellini's Oper neu komponirt und besaß noch den anziehenden und schnell verblühenden Reiz, den man in Frankreich mit dem Ausdruck »beauté du diable« bezeichnet.

Ein an sich selbst mittelmäßiges, aber nach dem Geschmack des Tages geformtes Werk kann ein flüchtiges Parfüm in sich schließen, welches die Vorliebe vornehmer Theaterbesucher und die Nachsicht der Künstler ihm gegenüber rechtfertigt, ähnlich wie Maler von den Reizen erster Jugendfrische entzückt sein können, ohne daß regelmäßige oder bedeutungsvolle Züge diese Anerkennung motiviren. Solche Werke haben so sehr eine Berechtigung des Daseins, daß es sogar richtig ist sie in ihrer ersten Blüthe, so lange der Morgenthau sie noch verschönt, dem Publikum zu bieten. Da sie aber jedes kräftigeren Lebensprincips entbehren, werden sie, sobald ihr Dasein über die gesteckte Grenze sich ausdehnt und sie verwelkt und verwittert noch vor aller Augen ausgebreitet werden, eben so widerwärtig, wie sie vordem entzückten. Als Oper eines jungen Komponisten verdienten die „Montecchi" zur Zeit ihres Erscheinens die gebührende Berücksichtigung: sie veranlaßten zur Erwartung

besserer Arbeiten, welche auch erfüllt wurde. Welche notorische Inconsequenz ist es aber noch heute, wo selbst die besseren Werke dieses Autors sich ihrem Abend nähern, auf den deutschen Bühnen nicht nur eine der schwächsten Kompositionen Bellini's, sondern auch der Schule, welcher er angehört, hartnäckig am Leben erhalten zu wollen!

Die „Montecchi e Capuletti" können zu der Reihe von Zwitterwerken gerechnet werden, welche einer Mischung aus Rossini's Hinterlassenschaft und den neu heranschwimmenden Principien der romantischen Schule ihr Leben verdanken.

Doch findet man hier nur Proben des wenigst Werthvollen der beiden Richtungen. Ihre melodische Form gehört der alten italienischen Oper an, die ausschließlich zum Abgirren von mehr oder minder dramatischen, mehr oder minder motivirten Gefühlen bestimmt ist. Ihr Süjet gehört schon in die Periode, wo die Situation Haupthebel des Interesses wird. Ihre Melodien sind voll jener süßlichen Banalität, jener sentimentalen Mattherzigkeit, die von einem jungen hübschen Munde ausgesprochen immer einen gewissen Reiz ausübt und in der Kunst im Augenblick des Erscheinens gefallen mag, die aber, sobald ihre Mode vorüber ist, so unerträglich werden, wie das Lächeln eines welken, geschminkten Gesichtes. Diese hyperleichte Melodie, die sogar jedes Ohr, jedes Gedächtnis seiner Zeit einnahm, ist in ihrer Weichlichkeit, in ihrer Schlaffheit, in ihrem Mangel an Energie, Erfindung, Originalität und wirklichem Feuer mit der Zeit geradezu ekelhaft geworden. Ohne Breite gebaut, ohne Kraft geführt ist ihre Wendung durchaus linkisch.

Andererseits ist der Text einer der ungeschicktesten Versuche unter den angehenden Bestrebungen jener Periode frappante, unerwartete und seltsame Effekte in die Oper einzuführen, um ihr Interesse durch außerordentliche Situationen zu vermehren. Sicher möchte schwer ein Stoff zu finden sein, der eine größere Fülle solcher Situationen böte, als „Romeo und Julia". Shakespeare hat aus diesen Liebesereignissen wie aus grünen, markigen Zweigen einen Altar erbaut, den er vor unseren Augen zum Scheiterhaufen werden und auflodern

läßt, damit wir sehen, mit welch einer reinen, duftenden, glühenden Flamme die Liebe zwei junge Herzen bis zum Todessehnen, bis zur Todeseifersucht entflammen kann. Die Annalen der Martyrologie der Liebe haben weder in Legende noch Mythus ein reizenderes Opfer aufzuweisen. Wie brutal, wie roh und prosaisch dagegen behandelt Bellini's Libretto die wunderbare Durchsichtigkeit dieses Stoffes, dessen ätherische Poesie ihm ein Noli me tangere zu wahren schien, und wie gemein sind die Situationen aufgefaßt, die man eines hinlänglichen Eindruckes auf das Publikum für gewiß hielt!

Von allen den Zügen, welche die Individualität, Lebensfülle und Wahrheit der Shakespeare'schen Charaktere bilden, ist auch nicht eine Spur geblieben. Kein Gedanke, keine Erinnerung an jene Charakteristik rascher, voller, gewaltiger Liebe, wie sie in ihrer ganzen Gluth flammt und in all ihrem Glanze strahlt, seit sie dem Herzen sich offenbarte. Vergebens suchen wir hier das himmlische Schmachten, die liebeathmende Keuschheit des ersten Kusses, das wonnevolle, nicht Gefahr, nicht Tod achtende Feuer, vergebens die Balkonscene, den Muth der Geliebten, den raschen Entschluß des Liebenden. Wo ist Shakespeare's Tybalt, wo Mercutio, wo die geistreichen, schimmernden, sorglosen Chevaliers, die mit dem Leben wie mit Sonettreimen oder mit Würfeln spielen? Wo die Amme, diese Alte, die uns an einen jener Köpfe erinnert, wie Denner sie malte? Wo jener alte Capulet, der seine Tochter seit dem Tage ihrer Geburt so liebt, daß er sie lieber todt, als nach ihrer Wahl und nach ihrem Herzen glücklich sehen will? Wo die dergestalt zärtliche Mutter, daß sie sich blos ein Schließeramt bei ihrer Tochter vorbehält? Selbst die Musikanten des Shakespeare vermißt man denen Bellini's gegenüber.

Was giebt dafür die Oper? —: ein Fest, wie alle Feste — ein junges Mädchen, das heirathen soll und das sollen sie ja alle! — einen Liebhaber, wie andere Liebhaber — eine Todtengruft, gleich anderen Todtengrüften. Man könnte allerdings sagen: „Shakespeare's Werk bringt auch nur eine Geschichte, wie sie viele andere Dichter bringen. Denn was ist gewöhnlicher als ehrgeizige und egoistische Eltern, als eine liebestrunkene Jugend, noch ehe sie den

Rausch der Liebe empfunden? die schon vom Taumel erfaßt ist, da sie kaum die Lippen am Becher genetzt, und den Tod wie eine Wonne erstrebt, wenn er ihr nur das ewige Brautbett bereitet?“ Ja, das ist wahr — aber Romeo und Julia sind gerade in ihrer Einfachheit erhaben. Nichts Ungewöhnliches zeichnet scheinbar diese beiden Liebenden aus. In den natürlichsten Umgebungen und Verhältnissen entsteht und wächst ihre Neigung. Plötzliche Bezauberung durch das Anschauen gegenseitiger Schönheit, geheime Zusammenkünfte, Zagen und Gefahren, Sehnen und Glühen, Anbetung und Leidenschaft, Vereinigung und Glückseligkeit, Leid und Entzücken, gänzliches Aufgehen und Vergessen des einen im anderen, Mißgeschick, Katastrophe und gemeinsamer Tod. Ist das nicht die unheilvolle und wahrhafte Historie vieler Liebenden? Wer aber erzählt den Überlebenden von dem Wogen ihres Herzens, unter dem sie wie unter glühendem Windhauch des Orients sich bewegen? von den Sensationen, die wie elektrische Ströme durch ihre Adern rollen? von den Stürmen, die den hellen Horizont ihrer Leidenschaft verdunkeln? — wer erzählt ihnen von ihrem Glück und Leid, von ihren Thränen im Leben, von ihrem Lächeln im Tode? Sie nehmen das alles schweigend mit in die Gruft hinab.

Nur der Genius vermag mit hellsehendem Auge das schattige Dunkel liebeseliger Geheimnisse zu durchdringen; nur er vermag von dem ekstatischen Entzücken und verzagenden Herzeleid der Liebenden die Hülle wegzunehmen, wie man die alabasterne Kugel um eine Lampe zerbricht, um sie vor unseren glanzbetäubten Augen in ihrer ganzen Kraft leuchten zu lassen. Shakespeare hat uns den sonnenblendenden Glanz der Liebe um so unverhüllter gezeigt, als er diese nicht in erdichtete Regionen, in die Wunder- und Märchenwelt versetzte, sie nicht in Wesen von übermenschlichen Gaben sich entfalten ließ, sie nicht in einem phantastischen Medium und mit den chimärischen Farben des Traumes im Kampf mit dem Übernatürlichen, Unfaßbaren schilderte. Wie sich die Liebe im wirklichen Leben zeigt, wie sie erfinderisch ist und die ihr entgegen tretenden Schwierigkeiten und Hindernisse überwindet: so stellt er sie vor uns hin.

Und, um uns gewaltiger von der Wahrheit des Gefühls, dessen keusche Glorie er vor uns entschleiert, zu überzeugen, erhellt er mit dem Lichte seiner Palette auch die kleinste Nebenfigur. Er läßt in die pathetische Scene alle Hebel spielen, die auf unser Geschick einwirken: vom Staate an, der durch das Dazwischentreten des Fürsten zu Gunsten eines allgemeinen Ordnungsplanes von dem Individuum abstrahirt, bis zu dem seit Generationen vererbten Haß, Ehrgeiz und Rachedurst, die aus geschichtlichen Gründen über Gang und Geschick eines Daseins entscheiden —, von der Kirche und der moralischen Weise und göttlichen Heiligung eines höchsten Gefühls an, bis herab auf die täglichen Zufälle des socialen und häuslichen Lebens, bis auf Feste und Tänze, Tod und Trauer, Hochzeit und Prunk mit dem ganzen zahlreichen Gefolge von Personen, die dabei die Hand im Spiele haben, von den vornehmsten bis herunter zu den geringsten. Auf dem Hintergrunde dieser vollen Realität erhebt sich um so heller und wahrheitskräftiger das Ideal der Liebe. Nicht unter Schatten wandelt dieses lebenathmende Liebespaar — nein! jedes Glied der sie umgebenden Gesellschaft und Familie ist lebendig wie sie, lebendig wie wir selbst, ist beseelt von zähen Leidenschaften, hält fest an hartnäckigen Willensmeinungen, schwärmt für seine Phantasien, schwillt und strotzt von Stolz und hängt mit zärtlicher Liebe an seinen eingefleischten Thorheiten.

Man erröthet fast, diesem Werke Shakespeare's, welches durch die Wärme des Kolorits, Reinheit der Linien, Kunst der Gruppirung, Noblesse der Stellungen und Grazie des Faltenwurfs mit Werken Rafael's rivalisirt, den abgeschmackt kolorirten Holzschnitt zu vergleichen, den uns Bellini von ihm gab. Aber wenn wir uns doch einmal schämen müssen, scheint es uns ehrlicher unsere Schmach zu bekennen, als sie geduldig zu ertragen. Gewiß sucht niemand einen Reflex von Rafael's Genius in einer schlechten Lithographie oder ein Echo der Muse Shakespeare's in einem schalen Libretto. Wenn aber jeder Gebildete erröthen muß jene Lithographie in seinem Zimmer prangen zu lassen: warum erträgt man ohne Murren ein so erbärmliches Puppenspiel? Wir wissen wohl, daß die enthusiastischen Verehrer des Schwans vom Avon von dem blo-

ßen Gedanken empört sein würden, solchem literarischen Unrathe gegenüber auf ihren Poeten zu zeigen; wir fragen nur: wie es kommt, daß ein so kultivirtes Publikum, wie das deutsche, an dergleichen Produktionen sich ergötzen kann? Statt jener Shakespeare'schen Menschen, die unserer lebenden Umgebung so aus dem Gesichte geschnitten sind, daß wir glauben möchten, sie gestern noch gekannt zu haben und mit ihnen umgegangen zu sein, führt uns die italienische Oper aufgeputzte Automaten, gegängelte Gliederpuppen vor, bei denen wir an die Marionetten aus den Zeiten des ersten Anfangs dramatischer Kunst denken müssen. So überwältigend aber ist die tragische Gewalt der Situationen dieses Dramas, daß die Betrachtung ihrer Konturen, wie die Silhouette von einigen statüairen Gruppen genügt, um den Zuschauer zu ergreifen.

Wenn wir der barbarischen Manier gedenken, mit welcher die Opernwortmacher die göttlichsten Schöpfungen der Poesie entstellen, wie sie diese ohne Mitleid und Barmherzigkeit verstümmelt, bald zur Carricatur, bald zur Monstrosität verzerrt haben, so können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß es gewisse Verunglimpfungen des Schönen giebt, welche sich das Genie, unter welcher Form es sich auch manifestiren möge, niemals wird zu Schulden kommen lassen. So hat gewiß Rossini dem literarischen Werth der von ihm zu komponirenden Texte niemals irgend welche Aufmerksamkeit geschenkt. Wie ein Göttersohn, der mit Sternen Ball spielt, so spielte er mit der Kunst. Er nahm jedes Gedicht, wie es ihm der Impresario anbot, nur daß, wenn er es gar zu schlecht fand, er sich über ihn und den Poeten lustig machte, über das Publikum, wenn es applaudirte, über sich selbst, wenn die Oper durchfiel. Als ihm aber ein Meisterwerk Shakespeare's in die Hände fiel, machte er wenigstens ein Meisterwerk nach seiner Art daraus.

Um sich von dem „Othello" Rossini's einen Begriff bilden zu können, muß man ihn von Sängern gehört haben, die zu singen verstehen, was man heutigentags kaum antrifft. Nur wer Donzelli oder Rubini als Othello, die Pasta, Malibran oder Viardot als Desdemona gehört hat, vermag den Eindruck zu beurtheilen, den das Werk hervorbringen kann. Er wird sich der

Aufregung erinnern, welche das ganze Haus ergriff, wenn Desdemona ausrief: »Se 'l padre m' abbandona«, sowie der berühmt gewordenen Bewegung, welche die Romanze von der Weide in allen Herzen hervorrief. Da werden Accente der Leidenschaft und Schmerzen laut, deren Wahrheit und durchdringende Wirkung kein Künstler leugnen wird, welcher Schule er auch angehöre. Die melodische Accentuation scheint hier die ganze Energie des deklamatorischen Stils zu ersetzen. Rossini war sich vollständig der Tragweite der zu behandelnden Gefühle bewußt, deren Natur überdies seiner Nation und seinen Auditorien sympathisch war. Wenn der Musiker sich die psychologischen Beobachtungen und pathologischen Studien nicht aneignen konnte, welche der Poet zu Othello's Charakter in anima nobili machte, so hat er zum Ersatz dafür alles elegisch Melancholische, alles Leiden der Unschuld, was uns in dem Geschick der Shakespeare'schen Desdemona ergreift, erfaßt und wiedergegeben.

Rossini ist so wenig unter dem Niveau eines tragischen Süjets geblieben, daß ein Othello, eine Desdemona, wie er sie geschaffen, Typen geworden sind, welche dem Musiker eine zweite Behandlungsart eben so erschweren dürften, als dem dramatischen Autor eine Wiederaufnahme des Süjets nach Shakespeare. Nichts desto weniger hält Rossini's Oper den gewohnten formlosen und von dramatischen Prätensionen unbeengten Gang der italienischen Schule ein.

Als er die italienische Melodie mit den von der französischen Bühne aufgestellten Forderungen an die Situation vereinigen wollte, wählte er im „Wilhelm Tell“ ein Gedicht, von dem er allerdings keine poetische Vollkommenheit verlangte, durch welches aber das Süjet doch wenigstens nicht in beleidigender Weise entstellt wurde, und welches ihm immerhin imposante Scenen, wie den Rütlischwur, ergreifende, wie den Apfelschuß, darbot. Er gab ihnen das Kolorit der reichsten Farben seiner Palette und sein so geschaffenes Werk erscheint als die edelste Anstrengung einer im Sinken begriffenen Schule, als der Gipfel, den zu erreichen sie bestimmt war, und bezüglich des Librettos zugleich als ein annähernder Versuch, dramatische Nothwendigkeit in die Handlung der Oper einzuführen.

Ein analoges Urtheil läßt sich über **Bellini's** „Norma" und „Puritaner" fällen. In beiden erscheint die italienische Melodie im vortheilhaftesten Gewande, und in der ersten ist zum mindesten den Erfordernissen der französischen Bühne in gelungener Weise genügt, während wir in den „Montecchi" die Vereinigung einer der fadesten Inspirationen der ersten Opernperiode mit einer der fadesten Skizzen moderner Texte erblicken, den mattesten Ausdruck des in der ersten Periode ausschließlich erstrebten Gefühls mit der ungeschicktesten Folge von Situationen, deren hervortretendes Platzgreifen die zweite charakterisirt.

Wie soll man aber die Absurdität charakterisiren, aus diesem verliebtesten aller Liebhaber eine Frauenrolle zu machen? Dieser Nonsens hat in unseren Tagen alle Naivetät verloren und ist nicht länger haltbar. Es gehörte die ganze Trägheit der Phantasie, die ganze Nachlässigkeit eines liebenswürdigen jungen Gentleman, dieser ganze blonde, zarte, schwächliche, sanftmüthige **Bellini** mit dem Keime der Schwindsucht, mit seiner eleganten Fahrlässigkeit, mit seiner melancholischen disinvoltura geistiger und körperlicher Gewohnheiten dazu, um aus Zerstreuung einen alten Gebrauch der italienischen Oper beizubehalten, ohne zu fragen, ob sich das mit den intellektuellen Begriffen unseres Jahrhunderts, mit unseren Ansprüchen an dramatische Wahrheit oder zum mindesten an dramatische Wahrscheinlichkeit vereinbaren lasse. Zu der Zeit, als man allgemein schon vollständig von dem sinnlichen Genusse der Gesangskunst, von dem melodischen Ausdruck einiger leidenschaftlicher Momente befriedigt war, und zwar in einem Lande, wo man das Theater zum Salon macht und sich nie die Mühe auferlegt der Entwickelung eines Stückes zu folgen, nahm man natürlich, ohne daran zu rühren, die empfindlichsten Unwahrscheinlichkeiten hin; in unserer Zeit jedoch ist die Aufrechterhaltung einer solchen Tradition, deren Ursprung uns zu noch empörenderen Gewohnheiten zurückführt, ein ästhetischer Skandal.

Wir haben uns oft gefragt, wie es kommen mag, daß das gelehrte und literarische Deutschland so wenig Anstoß an dem Kindischen dieser Oper nimmt? wie es ohne Murren die scheußliche

Verketzerung dieser herrlichen Tragödie erträgt? wie es einer Art Maskerade oder Parodie derselben in einer Oper mit Behagen zuhört, welche so geringen musikalischen Werth besitzt, daß man sie in Frankreich und England schon seit fünfzehn Jahren bei Seite gelegt hat? Wäre es von dem Vaterlande eines Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn, wo man fast täglich und überall eines der Werke dieser Meister hören kann, zu vermuthen gewesen, daß eines der mittelmäßigsten Produkte jener Schule Jahre lang volle Häuser macht, während man ihren genialsten Repräsentanten gänzlich vernachlässigt? Denn wo werden Rossini's Werke genügend gegeben, dessen breite Faktur, dessen reichen melodischen Strom, dessen Meisterhand wohl niemand mit gutem Gewissen leugnen kann?

Es läßt sich begreifen, wenn die Verehrer sinnlich leidenschaftlicher Musik es vorziehen, einen Abend vor den glühenden Bildern dieses Meisters zu verbringen, statt den ernsten Klängen eines Bach, Beethoven oder Weber zu lauschen. Daß aber Städte, deren gebildete Kreise sich etwas darauf zu Gute thun, Gedanken und Stil der genannten Meister zu verstehen, ein nicht minder zahlreiches Publikum aufzuweisen haben, welches sich mit vollkommenstem Wohlbehagen das blasseste unter den blassen italienischen Werken vororgeln läßt, das ist allerdings ein räthselhaftes Faktum, dessen Erklärung man nur in einer sich hinter scheinbarem Interesse versteckenden wirklichen Geringschätzung der Kunst oder in reeller Blasirtheit finden kann, die gähnend vor dem wahrhaft Schönen sitzt und sich mit künstlichem Enthusiasmus für Trivialitäten exaltirt.

X.

Boieldieu's „Weiße Dame".

1854 [1]).



as Süjet zu Boieldieu's Meisterwerk ist nach zwei Romanen von Walter Scott — „Guy Mannering" und „Monastery" — gebildet und entlehnt dazu noch einem dritten Werk desselben Dichters einen Zug seiner Handlung.

Der ihr so schnell gewordene Beifall bestimmte diese Oper in brillanter Weise die Periode zu eröffnen, in welcher man sich mit Eifer auf die Fabrikation von Theaterstücken aus berühmten Romanen verlegte.

Hätte man dieses Verfahren nur auf die Oper angewandt, so ließe es sich als eine Folge der mit ihr im Zusammenhange stehenden Umgestaltungen betrachten, als einen Versuch dem sich mehr und mehr fühlbar machenden Bedürfnis, das Libretto durch ergreifende Bilder interessanter zu machen, abzuhelfen, was den Mißbrauch als einen transitorischen gelten lassen würde. Dem war aber nicht so. In Frankreich wie in Deutschland griff diese nachtheilige Gewohnheit alsbald in allen dramatisch-literarischen Zweigen um sich. Seit vielen Jahren hat sich das Übel nur vermehrt und verschlimmert. Die Erfolge, welche noch diesen Winter den „Kamelien-" und den „Perlen-Damen" in Frankreich, sowie der „Waise von Lowood" als Nachfolgerin der „Frau Professorin" in

---

1) Geschrieben nach einer am 10. April von Liszt dirigirten Aufführung an der Hofbühne zu Weimar. D. H.

Deutschland zu Theil wurden, lassen keineswegs auf ein baldiges Ende dieses Romanwucherns auf den Brettern schließen. Dieses Anlocken des neugierigen Publikums à tout prix und besonders à bas prix ist ein langsam tödtendes Gift für die Kunst; denn es entwöhnt den Zuschauer der edleren Eindrücke, die er im dramatischen Kunstwerk zu suchen hat und suchen sollte.

Das Bedürfnis nach Erregung ist ein allgemeines. Die Bildung des Geistes aber besteht darin Erregungen zu empfinden, welche den edelsten Regionen der Seele angehören und von der Kunst durch Mittel hervorgerufen werden, die unserem prüfenden Verständnis Befriedigung gewähren. Um ungebildete Zuschauer zum Lachen oder Weinen zu bringen, bedarf es nur der plumpsten Handwerksgriffe. Solche Eindrücke aber sind flüchtig und der Gegenstand, der sie hervorbrachte, fällt bald dem Vergessen anheim. Der gebildete Zuschauer, der sich von der Beschaffenheit eines Werkes Rechenschaft zu geben vermag, zollt den besseren Werken bleibende Anerkennung, auch wenn sich diese minder geräuschvoll kundgiebt.

Die Kunst wendet sich nur an das gewählte, aus Gebildeten bestehende Publikum, welches sie nicht ohne Gefahr des Verfalls entbehren kann. Obwohl nun auch die Zahl derer, welche das Schöne in der Kunst genießen und in seiner verschiedenartigen Erscheinung erkennen, immer und überall eine beschränkte bleiben wird, so hängt ihre Mehr- oder Minderzahl doch namentlich von denen ab, die einen Einfluß auf Kunstinstitute ausüben, je nachdem diese häufig oder selten Gelegenheit geben den Geschmack an schönen, edlen und geistigen Erzeugnissen bilden zu können. Denn zu einer gewissen Fähigkeit des Urtheils gelangt man nur durch die Gewohnheit ausgezeichnete Werke öfters zu sehen, zu hören und zu vergleichen.

Einer solchen Verbreitung guten Geschmacks und richtiger Auffassung tritt der eingewurzelte Mißbrauch Romane zu dramatisiren auf das entschiedenste entgegen.

Solche Erzeugnisse wirken nur zu leicht auf das Gefühl des Zuschauers, weil dieser aus der Erinnerung beliebter Lektüre den Eindruck schon fertig mitbringt, welchen ihm das dramatische Kunstwerk selbst geben sollte. Seine Erinnerung ergänzt alle Lücken und

Schwächen des Stückes, was zur Folge hat, daß dem Dramatiker durchous keine Anstrengung zur Erhaltung des Interesses und der Spannung zugemuthet wird — der Zuschauer ist ja mit den handelnden Personen bereits durch den gelesenen Roman vertraut! Das loseste Gewebe genügt, um ihm schon bekannte Begebenheiten in das Gedächtnis zurückzurufen. Die große, aber nur banale Anziehungskraft, welche ihre scenische Darstellung ausübt, hat meistens keinen anderen Grund, als daß man von ihr einen Schimmer von Wahrscheinlichkeit für das Unwahrscheinlichste erwartet, worauf man wie ein trunkener Mensch, der sich an verfälschtem Wein berauscht und die nöthige Feinheit des Sinnes eingebüßt hat, um über Reinheit, Geschmack und Blume eines edlen Getränkes urtheilen zu können, den Schauplatz verläßt.

Gewiß würde man vergebens die dramatische Kunst in nur eine einzige Form einzuengen versuchen.

Ihre Gestaltung und ihr Wesen trägt nothwendigerweise das Gepräge der jeweiligen Sitten und Ideen.

Jede Epoche, jede Nation wirft ihren eigenthümlichen Reflex auf das Drama, welches in Übereinstimmung mit der gleichzeitigen Weltanschauung entsteht.

Griechisches und römisches Theater, das Theater der modernen Kulturvölker, das spanische, englische, französische, deutsche — sie werden alle nur aus dem Medium der Civilisation heraus verständlich, in welchem jedes zu seiner Blüthe gelangt ist.

Trotzdem und obgleich das in seinen ursprünglich angeborenen Leidenschaften sich immer gleichbleibende menschliche Herz der ewige Urquell der dramatischen Kunst ist — ähnlich, wie die menschliche Gestalt für alle Zeiten der Typus der Skulptur und der Malerei bleibt —, so wird dennoch alle Darstellung durch die Verschiedenheit der Rassen-Empfindung und der Rassen-Physiognomie bis ins Unendliche je nach den Formen variirt, welche ein und dasselbe Gefühl, ein und derselbe Typus unter dem steten Wechsel von Sitten und Ideen annimmt.

Auch dem Roman ist das menschliche Herz Urquell, Typus. Seine Aufgabe besteht darin, die Modifikationen darzustellen, die

es unter verschiedenen Einflüssen — Sitten, Gebräuchen, socialen und Kulturzuständen, individuellen und allgemeinen Geistesrichtungen — erfährt. Doch folgt hieraus noch keineswegs, daß sein Stoff sich eben so gut für die Bühne, wie für die Lektüre behandeln ließe. Selbst wenn er sich als solcher ebenso gut für die Bühne eignen sollte, so wird er doch durch die dem Roman eigenthümlichen Manipulationen in einer Weise entstellt, die auf das Theater nicht anwendbar ist, weil ihre Gesetze der Proportion und ihre wesentlichen Elemente gänzlich verschieden sind. Es suchen allerdings alle Künste, deren Aufgabe darin besteht, dem socialen Leben und menschlichen Herzen einen Spiegel vorzuhalten, ihre Grundstoffe in der Geschichte, in der Chronik, in der Tradition, der Legende, Erzählung, gleichsam in den Archiven der Völker und in deren geheimnisvollem, räthselhaft geformtem Anfang: dem Mythus. Jede Kunst aber zieht in anderer Weise das Material für die Zwecke ihrer besonderen Umgestaltungen und Umwandlungen aus diesen Quellen heraus. Jede Geschichte stellt sich den Augen der Poeten und Künstler wie ein Landstrich dar, den sie nach verschiedenen Bedürfnissen auszubeuten suchen. Die einen wollen nur seine Darstellung im Ganzen geben, die anderen forschen nach Schachten voll kostbarer, verborgener Metalle und dem dritten ist es nur um irgend merkwürdige Konturen, um ein seltenes Kolorit zu thun: jeder strebt aus anderer Absicht, gräbt nach anderen Schätzen, verlangt Antwort auf andere Fragen.

Leidenschaften, Affekte, Stellungen und Geberden, wie die Skulptur sie wiederzugeben berufen ist, sind der menschlichen Natur eben so eigenthümlich und angeboren, wie die dem Gebiet der Malerei angehörenden Stoffe. Erstere jedoch vermag nur gewissen Affekten und Stellungen und zwar solchen poetische Wahrheit zu verleihen, deren Beredtsamkeit und Ausdruck durch die Wirkung des Konturs, durch die Rundung der Formen und ihre verschiedenen Aspekte, durch die feierliche Majestät dieser Kunst erhöht werden kann. Die Malerei dagegen wird nur solche Leidenschaften und Geberden zu ihrem Gegenstand wählen dürfen, deren Gegensätze und überwältigende Energie sie durch die Übergänge des ihr zu Gebote

stehenden Kolorits, sowie durch die Perspektive zu verbinden, zu mildern und uns vor Auge und Seele zu stellen vermag, wie eine magische Beschwörung, die sich uns bald nähert, bald in die Ferne rückt. Und dann: der Marmor ist greifbar, er hat specifische Schwere wie das Lebendige selbst. Skulpturwerke existiren darum auch für den Blinden und haben einen Vorzug des Realismus, der dem Bilde abgeht. Diesen Mangel ersetzt die Malerei durch die größere Mannigfaltigkeit ihrer Stoffe, durch Lebendigkeit der Bewegung, Reiz der Farbe und Perspektive.

Wenn Maler und Bildhauer sich nach der Nothwendigkeit dieser den fundamentalen Bedingungen ihrer Künste angehörenden Unterscheidungen richten, so wird niemals einer den anderen kopiren. Geben sie also ein und demselben Gedanken Ausdruck, so werden sie es auf gänzlich verschiedenen Wegen thun. Sie werden ihn in verschiedene ideale Rahmen fassen, von anderen Seiten betrachten und identische Gefühle in gänzlich ungleiche Formen inkarniren. Nur wenn beide ihn von einander gesondert auf dem ihrer besonderen Kunst gedeihlichen richtigen Weg zum Ausdruck gebracht haben, wird er analoge Stimmungen und ähnliche Gefühle in dem Beschauer hervorrufen.

Wie sehr wäre der Künstler im Irrthum befangen, der sich direkt an der Kunst des anderen inspiriren und sie ohne andere als von der Verschiedenheit des Materials bedingte Veränderungen in die seinige übertragen wollte!

Ist es aber nicht eben so sachwidrig, Roman-Gruppen auf dem Hintergrund von Theaterdekorationen zu zeigen? Gleich dem Gemälde lauscht der R o m a n der Natur den Zauber ihrer Perspektive, ihrer duftigen Fernsichten und unmerklichsten Farbenabstufungen ab. Auch er vermag seinen Lichtpartien jene Durchsichtigkeit zu verleihen, welche die Maler mit dem Kunstausdruck L u f t bezeichnen. Er kann seine Gruppen umwölken, seine Figuren in grauen Nebel oder in irisfarbige, ihren Konturen die Schärfe nehmende Wellen hüllen, er kann ihnen die Grazie des Durchschimmernden, halb zu Errathenden leihen, oder auch malend, wie durch die Lupe gesehen,

jedes Fältchen auf dem Greisenantlitz, jedes Körnchen Schönheit auf den Wangen der Jugend schildern.

Das Drama jedoch muß, wie die Skulptur, eine einzige Minute in ihrem Lauf, sowie die Bewegungen festhalten, welche in diesem kurzen Zeitraume das Individuum charakterisiren. Es begnügt sich nicht damit die Wirklichkeit zu schildern: es will sie nachschaffen. Um aber ihre Illusion voll und ganz wieder zu geben, greift es nur nach gewissen Realitäten, die in dem Brennpunkt einer einzigen Handlung alle die nöthigen Lichtstrahlen zusammenfassen, welche die Physiognomien der Hauptgruppen wahrnehmen und erkennen lassen.

Das vom Roman durch detaillirte Erzählung beschriebene und verherrlichte Faktum kann schwerlich dem vollkommen gleichen, welches in den lebhaften Peripetien des Dramas dargestellt wird. Beide haben uns den Menschen von anderen Seiten, durch verschiedene Darstellungsweisen, in veränderten Dimensionen zu zeigen.

Der wesentlichste Vorzug des Romanes besteht in den psychologischen Zergliederungen, die er uns zu geben vermag. In scharfer Analyse zeigt er uns das Getriebe des Herzens, die unmerklichsten seiner Bewegungen in ihrer ununterbrochenen Reihenfolge; er läßt uns jede seiner Pulsationen fühlen, er enthüllt uns Ring auf Ring der Verkettung seiner Leidenschaften, sowie das komplicirte Spiel ihres Ineinanders. Die Bühne zeigt uns die menschliche Seele gleichsam nur synthetisch. Ihre Affekte, Tugenden und Fehler werden uns nur in ihren äußerlichen Kundgebungen, in ihrer Intensität und Tragweite, in ihrem Resultate faßlich.

Der Roman kann der einfachsten Handlung hohes Interesse verleihen, indem er den Schleier von den über die Hauptlinien eines Daseins sich breitenden verborgenen, unausgesprochenen, unbewußten und noch schweigenden Gefühlen hinwegnimmt oder mit dem Kolorit wechselnder schillernder Reflexe die kleinsten Begebenheiten eines Schicksals beleuchtet, das uns fesselt, seitdem wir in das Gewebe seiner Fäden zu schauen vermochten. Die Bühne verlangt im Gegensatz zum Roman Handlung und stellt am liebsten klar und bestimmt accentuirte Charaktere dar, die sich unserem Geist kräftig und lebendig einprägen.

Ausdehnung von Zeit und Ort kommen dem Roman zu Statten; das Drama wird meistens durch möglichst enge Zusammenziehung beider gewinnen.

Der Roman neigt sich naturgemäß zur Schilderung von Gefühlsverirrungen, von koncentrirten langathmigen Leidenschaften, von Ausnahms-Charakteren, deren Innerlichkeit, sowie auch die aus ihr entspringende Art und Handlungsweise er in vieltheiligen Wurzeln zur Darstellung bringt, gleich dem auf gleichen Spuren wandelnden Gedicht, wie denn auch Byron seine derartigen Poesien mit dem Namen »Tales« bezeichnet hat. Die Wahl derartiger Persönlichkeiten, Seelen-Geheimnisse und komplicirter Motive gereicht der Bühne selten zum Vortheil. Die von ihr zur Darstellung gebrachten Leidenschaften müssen einfacher Natur sein. Sie müssen in den normalen Regionen unseres Herzens wurzeln, der Majorität der Menschen verständlich und den meisten Intelligenzen zugänglich erscheinen, trotzdem dieselben idealisirt aus der nackten Wirklichkeit emporgehoben, ihre Intensität verstärkt, ihr Maßstab und ihre Verhältnisse vergrößert werden, wie letzteres der Kothurn der alten Tragödie trefflich symbolisirt, indem er selbst den Wuchs der Spielenden über den gewöhnlichen Grad ausdehnt.

Roman und Drama haben das Wahre und Schöne als höchsten Endzweck mit allen Künsten gemein. Nur würde man sich täuschen, wollte man beide unter denselben Formen dieses Ziel erstreben lassen. Bemüht man sich auch noch so sehr die dramatischsten Gefühle des Romans und die Situationen, welche sich der Leser am lebendigsten vorstellt, sowie die am entschiedensten handelnden und unmittelbarsten Charaktere selbst mit dem gewürztesten Dialog auf der Bühne wiederzugeben, so werden sich vielleicht einige Scenen als gelungen erweisen, es wird hie und da ein pikanter Moment, ein pathetisches oder anmuthiges, das Stück in Mode bringendes und das Publikum eine Zeit lang rührendes oder amüsirendes Bild vorkommen: niemals aber wird auf diesem Wege ein Kunstwerk entstehen, dessen innerer Werth die flüchtige Laune des Augenblicks überdauert. Es läßt sich behaupten, daß, je vortrefflicher der Roman, dem man die Handlung entlehnt, an sich ist, er um so weniger

für die scenische Darstellung von dieser Vortrefflichkeit übrig lassen wird; denn je besser Gefühle. Situationen und Charaktere den Anforderungen des Romanes entsprachen, desto ungeeigneter werden sie auf der Bühne sich darstellen.

So augenscheinlich nun diese Unzulänglichkeit des aus dem Roman gezogenen Dramas ist, so nimmt nichts desto weniger das Fabriciren solcher Theaterstücke tagtäglich mehr überhand, was als ein Beleg für unsere Armuth an hervorragenden dramatischen Werken gelten kann. Deutschlands und Frankreichs Bühnen sind von den mittelmäßigsten Produkten dieser Métier-Federn überschwemmt. Alle Romanciers sehen sich auf dem Theater oder bringen sich selbst auf die Bretter, wie Balzac, G. Sand, Dumas, Eugène Sue, Spindler, Storch, Zschokke, Auerbach und andere. Werke von zehn oder zwölf Bänden drängt man zusammen, dehnt die Novelle aus und, um ja nichts entwischen zu lassen, macht man literarische Nippsachen zu Stücken, ja man schüttelt hundertjährigen Staub von alten Scharteken, nur um hier irgend eine Figur zu finden, die sich frisch schminken und aufputzen läßt. Selbst der englische Roman, der sich gewöhnlich um eine einfache Geschichte dreht, entgeht dieser Mummerei nicht und Simple Story mußte auch zu dieser Travestie herhalten.

Jedermann weiß, daß die Beschäftigung mit dergleichen Arrangements nicht Sache der Kunst, sondern des Geldverdienstes ist, daß zum Erlangen einer gewissen Geschicklichkeit in dieser Industrie weder poetisches Talent noch Erfindung gehört, daß Bühnenpraxis, Kenntnis des Publikums und der Effekte, für die es empfänglich ist, dazu ausreicht. Und doch erhebt sich keine Direktion, kein dramatischer Künstler gegen diese Bühnenkrankheit, so sehr sie auch sonst mit ernsten, künstlerischen Prätensionen renommiren mögen. Nur Dingelstedt in München nehmen wir hier aus. Er allein von allen Theaterdirektoren hat erklärt: kein Stück von Charlotte Birch-Pfeiffer, dieser bekanntesten und populärsten Roman-Zuschneiderin, geben zu wollen.

Wenn dieser Zweig bereits auf dem Gebiet der Literatur derartig florirt, wie hätte man für die Oper eine so leichte und er-

giebige Quelle der Anziehung unbenutzt lassen sollen? Mußte man ihr nicht im Gegentheil dazu gratuliren, daß jeder neu erscheinende Roman, der in den Leihbibliotheken gehörig zerlesen war, einen wohlzubereiteten Köder für den eleganten Schwarm der Müßiggänger und der Plutokratie hergab?

Als Boieldieu 1825 die „Weiße Dame“ nach einem Libretto von Scribe komponirte, war dieser schon im Besitz der Kenntnisse, die ihn später eine wenn nicht ungetheilte, doch unbestrittene Herrschaft über die pariser Bühne und ihr Publikum erlangen ließen. Der unerhörte Erfolg Walter Scott's konnte seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen und das von dem neuen schottischen Barden für die ausgezeichnet pittoresken Gebräuche und Gegenden seines Landes geweckte Interesse ließen ihn den Vortheil der Lokalfarbe erkennen — ein Element, welches nach ihm von geringeren Talenten und mit weniger Takt bis zur Übersättigung ausgebeutet wurde. Von dieser Oper an entwickelte Scribe seine Geschicklichkeit für Verkettung von Situationen, wie sie den Bedürfnissen der pariser Oper entsprach, deren Publikum weniger Vorliebe für ernste und durchgeführte Charakterschilderungen hat und doch auch wieder nicht zu gänzlichem Aufgehen im sinnlich musikalischen Genuß, wie das italienische, geneigt ist.

Durch die schon gleich mit dem Beginn der Opernentwickelung in Frankreich hervortretende Verbindung von Komponist und Dichter, wie sie Lully mit Molière und Quinault repräsentirt — dessen Talent trotz Boileau's und Lafontaine's Epigrammen ihm warme Verehrer und einen Sitz in der Akademie erwarb — hatte sich der Franzose frühzeitig daran gewöhnt, ein gewisses Gewicht auf Operntexte zu legen, mindestens einen relativen Werth, wenn nicht die Vollkommenheit der Tragödie oder des Lustspiels von ihnen zu verlangen. Diese Forderungen wurden niemals ganz eingestellt, auch dann nicht, wenn sie sich je nach dem Geschmack und Ideal jeder Epoche änderten. Opern von nicht geringerem musikalischen Werth als andere fielen durch, sobald ihr Süjet platt war. Andere dankten diesem die allgemeine Gunst, und renommirte Dichter, wie Sedaine, theilten das Verdienst um Opernerfolge

zu gleichen Hälften mit einem Philidor, Monsigny und Grétry. Die Gründung einer komischen Oper neben der k. Musikakademie rief allerdings eine Scheidung hervor; doch war sie mehr scheinbar als wirklich. Erstere ersetzte das Recitativ durch den Dialog und drängte die Werke in einen engeren Rahmen zusammen, aber weder hier noch dort begnügte man sich mit einem ausschließlich komischen oder ernsten Genre. Hier wie dort verlangte man dramatisches Interesse und erkannte gute Musik nur dann an, wenn sie mit einer unterhaltenden Intrigue verbunden war, wenn sie in Begleitung eines Libretto erschien, dessen Entwickelung man mit Spannung folgen konnte. „Richard Löwenherz“ von Grétry, „Joseph“ von Méhul und Cherubini's „Wasserträger“ sind durch ihre gleiche Berühmtheit Repräsentanten des damals erfolgreichen gemischten Operngenres, das sich in einer schwebenden Skala zwischen dem Ergreifenden, Anmuthigen, Pikanten und Komischen hielt, nach Thränen bald ein Lächeln folgen ließ und, ohne den tragischen Kothurn anzulegen, doch auch die Maske Thalia's nur halb vornahm.

Scribe verdankt seine immense Popularität dem Umstand, daß er den Grundakkord dieser Tonart auffand und dann in Meyerbeer den richtigen Mann traf, der durch die abundanteste Entwickelung aller Hilfsmittel seiner Kunst die von ihm angelegten Effekte zu verhundertfachen verstand. Er war zu frühzeitig und zu intim in die Praxis der Bühnenoptik eingeweiht, um die Süjets für diesen Komponisten im Roman zu suchen. Er hatte — gewiß früher als andere — das Unersprießliche dieses Verfahrens erkannt. Im Jahre 1825 aber war es noch neu genug, um Rahmen, Personen und Ort der Handlung einer Oper aus den sehr verbreiteten Romanen eines allbewunderten Schriftstellers zu entnehmen. Er war indessen nicht der erste, der Walter Scott auf die Bühne gebracht hat. Rossini hatte schon herausgefunden, wie viel Relief Montagnard-Melodien, Barden- und Kriegerchöre durch das malerische Hochland und außerdem durch die Erinnerung an das anmuthigste Gedicht dieses Autors erhalten könnten. Das reizende kleine Meisterstück wurde indeß vom Librettisten so arg entstellt,

daß, obgleich die Partitur der »Donna del lago« durchaus nicht anderen Werken, denen ein besseres Schicksal widerfuhr, nachsteht, sich kaum einige kostbare Musikstücke daraus erhalten haben. Scribe erkannte das Richtige der Intension und vermied das Linkische in der Ausführung. Die „Weiße Dame" war durch harmonische Übereinstimmung von Text und Musik dem Interesse gegenüber, welches ein „Blaubart", „Rothkäppchen" und „Aschenbrödel" von Grétry, Isouard und endlich von Boieldieu selbst geboten hatten, ein fühlbarer Fortschritt, der das Aufsehen, welches die Oper machte, leicht erklärt. Auf sie läßt sich das Wort anwenden, welches eines Tages die Catalani von Henriette Sontag aussprach: „sie ist groß in ihrem Genre, aber ihr Genre ist klein". Alles ist hier graziös gruppirt, fein gearbeitet, die kleinen Figuren sind in angemessenster Proportion gehalten und die Melodie zeichnet sich durch eine Art schelmischer Sentimentalität aus.

Mehr als hundert Jahre nach seiner ersten Aufführung (1778) gab man Lully's „Theseus" zum letzten Mal auf derselben Bühne, die er gegründet und durch fortwährende Aufführung seiner eigenen Werke, deren einige bis an beinahe tausend Vorstellungen erlebten, despotisch beherrscht hatte. Die „Weiße Dame" ist auf dem Theater, für welches sie geschrieben wurde, bereits 777 Mal gegeben worden. Ob auch sie im Jahr 1925 noch aufgeführt werden, ob überhaupt die ganze Operngattung, welcher sie angehört, lange Lebensfähigkeit beweisen wird, ob es nicht zu spät ist denselben Pfad noch länger breit zu treten, — wer vermöchte das zu verbürgen?

XI.

Donizetti's „Favoritin".

1854 [1]).

„La Favorite" ist für die pariser Oper und für Mme Stolz geschrieben, welche damals deren Favorite-assoluta war. Diese beiden Umstände sind zu erwägen, um mit dem Standpunkt des Komponisten zugleich auch den maßgebenden Standpunkt zur Beurtheilung seines Werkes zu finden, von dem aus betrachtet es als eines der besten in der Reihe der eine Fusion italienischer und französischer Manier versuchenden Opern erscheint. Indem Donizetti für eine Bühne schrieb, deren dramatische Anforderungen unendlich höher gesteigert waren als die der anderen Theater, für die er bisher komponirt hatte, folgte er dem Beispiele Rossini's. Durch die Operntexte von Scribe hatte sich das Publikum seitdem noch mehr an komplicirte, oft gewaltsame und übertriebene Situationen gewöhnt. Die Sucht nach brillanten Dekorationen, nach außerordentlichen scenischen Einrichtungen und prachtvollen Aufzügen war durch Auber, Halévy und Meyerbeer bis zum Äußersten getrieben. Man verlangte die Situation und das Malerische um jeden Preis, ja in Hülle und Fülle. Damals thronte und herrschte Mme Stolz als Fee in diesem bezauberten Schloß und repräsentirte als Sängerin das Genre, dessen Heldin in Hugo's und Dumas' Dramen Madame Dorval war.

---

1) Geschrieben nach einer von Liszt am 7. Juni dirigirten Aufführung am Hoftheater zu Weimar. D. H.

Vor allen Dingen mußte in Folge dessen für Mlle Stolz eine ihrem Talent entsprechende Rolle, eine große Effekt-Partie, in welcher sie abwechselnd weinen und seufzen und so recht nach Herzenslust lieben und beben konnte, beschafft werden. Sie brauchte ein schreiendes Durcheinander von Verzweiflung und Händeringen, von Erröthen und Erblassen, von Fluch und Segen. Denn nur in Augenblicken stürmischer Gefühlsausbrüche kam ihre Schönheit zur vollen Geltung, und in ihnen wirkte sie hinreißend und bezaubernd. In den großen Momenten ihrer Rollen absorbirte sie alle Aufmerksamkeit auf das vollständigste; ihre leidenschaftliche Gluth entflammte die Herzen der Zuschauer und, flehte sie um Gnade oder Verzeihung, dann war sie unwiderstehlich! — Blieb sie allein auf der Scene, so ließ sie keinen Winkel und kein Eckchen des freigegebenen Terrains unbenutzt, um die hervortretende Plastik ihrer Mimik und Gesten in den verschiedensten Beleuchtungen zu entfalten, in allen möglichen Rahmen irgend ein neues, unerwartetes Tableau zu bilden und sich so ein höchst interessantes Monodram auf eigene Hand zu schaffen.

Wer sich dessen nicht erinnert, wird Zweck und eigentliche Würze der ersten Scene im zweiten Akt oder die Arie im dritten, wo Leonore die „Grausamen" herbeiruft, schwerlich verstehen. Sie scheint durchaus unmotivirt, namentlich wenn sie von einer Sängerin abgesungen wird, deren Kunst des Spieles in weiter nichts besteht als sich vor die Lampen zu stellen, beide Hände auf die Brust zu legen oder mit den Armen Windmühlenflügel-artig den Koulissenäther zu zertheilen und dabei gleichgültig ihre Cabaletta vorzutragen. Bei Mlle Stolz diente diese nur zum Vorwand einer außerordentlich sprechenden Darstellung und ausdruckvollsten Mimik, mit welcher sie das Publikum so elektrisirte, wie es nur die tragische Schauspielerin ersten Ranges vermocht haben würde. Am wenigsten jedoch wird eine matte Darstellung auch nur eine Ahnung von der beabsichtigten Wirkung des Schluß-Duettes des vierten Aktes hervorbringen können — hier, wo alle Extravaganzen der Übertreibung Platz finden und sogar sublim erscheinen können, wenn eine schöne Frau aus Überfülle innerer Erregtheit, sowie aus Gewohnheit, diese

in athemlosem, lechzendem Gefühlsdrang zum Ausdruck zu bringen sich ihnen hingiebt.

Donizetti verstand und erfüllte die Bedingungen des Zeitpunktes, in welchem er für die große Oper schrieb, wie Rossini es seinerseits gethan hatte. Wie dieser, schuf er ein Werk für sie, das mit „Don Sebastian" als seine sorgsamst gearbeitete Produktion und als die reichhaltigste Blüthe seines Talentes zu betrachten ist. Der Text enthält manches Gelungene, trotzdem die berechnete Absicht vorherrscht, so viele Situationen als möglich zu häufen und durch die Handlung als solche — durch ihren Wechsel und ihre Kontraste — die Neugier in Spannung zu erhalten und die Einbildung zu reizen, dabei jedoch weislich zu verhüten, daß die verlängerte Dauer eines Effektes das Interesse ermüde. Natürlich muß durch ein derartiges Verfahren ein Mangel an Entwickelung entstehen, welcher die poetische Anlage des Ganzen beeinträchtigt und die Schilderung der Charaktere fortwährend unterdrückt. Fast keiner Scene und Peripetie fehlt es an einer gewissen Grandezza oder an pikanten Wendungen. Ihr Vielerlei jedoch ermüdet auf die Länge, weil sie, um unaufhörlich Gegensätze hervorzurufen, absichtlich aus den dem socialen Leben und menschlichen Herzen entferntest liegenden Sphären entnommen sind.

Was giebt es da nicht alles zu sehen und zu hören! Im ersten Akt: ein düsteres Kloster, finstere Mönche, Kirchengesang, Glocken und Orgel — gleich darauf eine üppige Villa, bezaubernde verschleierte Mädchen, profane Chöre, ein auf verdeckter Gondel mit verbundenen Augen zum Rendez-vous geleiteter Galan, Erscheinung einer verführerischen Frau, geheimnisvoll Überraschendes von Seiten eines Königs. . . Avancement zum Kapitain!! . . Im zweiten Akt: Feste und Gepränge eines glänzenden Hofes größter Pomp und Prunk in der Umgebung eines Beherrschers von Spanien, plötzlicher, durch Intervention einer ihm überlegenen geistlichen Macht verursachter Schrecken, Kontrast zwischen der Strenge der Religion und den Freuden der Welt, — Anathem, Interdikt, Verzweiflung, Entsetzen! — Im dritten Akt verschlingt sich der Knoten und führt eine Palastintrigue herbei. Der anfangs eifersüchtige König findet es großmüthig zu

gleicher Zeit mit der Kirche Frieden zu schließen und die Wünsche der ehemaligen Geliebten zu erfüllen. Allein der scelerato des Stückes trübt die glückliche Lösung aller Schwierigkeiten — nun eine große Scene voll Wuth und Zorn. Der Held lehnt sich gegen einen im Grunde eigentlich ganz gemüthlichen König auf, stößt die hingebendste Geliebte von sich: Thränen, Wehgeschrei, Flehen, Konvulsionen und Krämpfe, Hohn und Verachtung, kurzum aller Tamtam der Leidenschaft. Zum schlechten guten Ende: Rückkehr ins stille Kloster,. religiöse Ruhe; dumpfes Echo und Grollen halbunterdrückter Leidenschaft, herzzerreißende Zusammenkunft, Kampf der Liebe, Versöhnung, Entzücken — — Tod.

Unter der großen Zahl dieser wie in einer laterna magica bunt auf einander folgenden Bilder finden wir übrigens einige von wirklich poetischer Intension. So zum Beispiel die Scene, in welcher Fernando sich für den Spielball doppelter Perfidie, weiblicher und königlicher, hier gleich schimpflicher Gunst hält, und er in der Voraussetzung, daß man ihn nur zu dem Zweck verführt und protegirt habe, um ihn zum überflüssigen Gemahl einer Maitresse zu machen, seine Ehre vom König zurückfordert, die um zu hohen Preis erworbenen Gunstbezeugungen dem Souverain vor die Füße schleudert und das Schwert zerbricht, welches er in seinen Diensten führte, um es nicht rächend gegen ein gesalbtes Haupt zu erheben. Diese ganze Scene wäre eine schöne Situation auch für die ernste Tragödie. Nicht minder erregend ist die letzte Begegnung der beiden Liebenden, wo Fernando die Geliebte erkennt und von sich weist, sie, die sein Herz zu hintergehen wagte, wo aber dennoch die Liebe Gewalt genug über ihn behält, um ihn zum Anhören ihrer Rechtfertigung zu bewegen und dem zerknirschten und reuigen Weibe gegenüber ein ergreifendes Wort seinen Lippen zu entreißen, als er ihrem Flehen antwortend zu ihr spricht: „Möge Gott Dir vergeben,“ — und da sie angstvoll fragt: „Und Du?“ ihr zuruft: „Ich liebe Dich!“ — — Ähnliche Momente würde kaum ein Dichter verschmähen.

Was die Musik betrifft, so hat die Oper Momente lebendig gefühlter Deklamation. Ebenso lassen sich viele ihrer Melodien zu

den einschmeichelnd lieblichsten der transalpinischen Muse zählen. Der Andante-Schluß des dritten Aktes gehört gewiß zu den gelungensten Musikstücken Donizetti's. An breiter Faktur steht er sogar über den besten Partien der „Lucia“ und „Lucrezia“. Donizetti ist allerdings keiner der Komponisten, die ein für alle Mal mit den süßen Gewohnheiten des dolce far niente und der Nachlässigkeit brechen. Empfindung und Phantasie tragen ihn nicht bis zu jenen Regionen, wo der wahrhafte Künstler von dem geringsten Mangel an Feinheit sich empört und verletzt fühlt. Angesichts seiner Werke muß man ihm nur Dank wissen, daß er wenigstens hie und da die übliche Schablone und die bequemen Handgriffe des Métier geopfert hat, um einem wenn auch kurzen, doch ergreifenden Moment der Begeisterung Raum zu lassen.

Wenn jenes erwähnte Finale den negativen Vorzug besitzt, von Banalitäten frei gehalten zu sein, so ist dagegen in dem Zuschnitt der Arien, Chöre, Ritornelle, Kadenzen und Orchestermomente kein Mangel an solchen. Im ersten Akt singen die Mönche ihre C dur-Skala mit einer exemplarischen Ruhe und vielem Behagen. Im letzten Akt läßt der Autor — im vollsten Widerspruch gegen die Regeln eines Trappistenklosters — den Gesang der Mönche mit sämmtlichem Blech und einem Lärm begleiten, vor welchem sich diese schweigsamen Cönobiten höchlich entsetzen würden. Ähnliches hat bei ihm, wie bei vielen anderen auch, nichts Besonderes zu bedeuten. Um aber gerecht zu sein, muß man zugestehen, daß auf diese als gänzlich unpassend erscheinende Scene ein im guten Stil geschriebenes Gebet folgt, wie es denn überhaupt diese Oper unter den Arbeiten ihres Komponisten auszeichnet, daß die vorkommenden Schwächen durch vieles Interessante verdeckt und aufgewogen werden.

Wo gäbe es irgend etwas ohne Fehler, Mängel und Schwachheiten? Die parteiischsten Bewunderer des göttlichen Homer mußten zuletzt doch eingestehen, daß der erhabene Greis „manchmal schlummerte“. Möchte man behaupten wollen, daß es den großen Musikern besser ergeht? Daß Gluck, Spontini — und selbst Mozart! — immer auf gleicher Höhe sich bewegt? Daß einige Banalitäten oder monotone Stellen eines Werkes darum zum Achsel-

zucken über dasselbe berechtigen? Hüte man sich, den Maßstab der Vollkommenheit anlegen zu wollen! Leicht, ja leicht könnte man Gefahr laufen, allgemein und mit Recht bewunderte Werke einer wenig Fleisch an den Knochen lassenden Analyse unterzogen zu sehen.

Eine Kritik, welche nur die schwachen Seiten an Kunstwerken hervorheben wollte, würde eine sehr zu kritisirende sein. Sie muß ebenso ihre Schönheiten aufsuchen.

Nicht Fehlerlosigkeit macht den Werth eines Stückes aus, aber Schönheitslosigkeit ist sein Verdammungsurtheil.

Nur der Geist des Neides und der Ungerechtigkeit kann Werken, welche unleugbare Schönheiten enthalten — auch wenn die menschliche Unvollkommenheit ihren Antheil an ihnen nicht verleugnet —, die gebührende Anerkennung versagen. Wahrhafte Inspiration ist nichts so gewöhnliches, daß wir sie mißachten dürften, darum mißachten, weil wir unmittelbar daneben manchem Oberflächlichen begegnen. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet erscheint die „Favoritin" als Donizetti's bestes Werk, während es in Deutschland gerade am seltensten gegeben wird.

Unter seinen hier am öftesten gehörten Opern steht die „Lucia" oben an. Sie enthält einige der glücklichsten Motive Donizetti's, ist jedoch nichts desto weniger in der ihm eigenen Art leichtfertig, pakotille-artig zusammengestoppelt. Ihr Textfabrikant hat hier eine der rührendsten Erzählungen Walter Scott's nicht nur in scenische Gemeinplätze übersetzt: er hat sogar eine zum Erfolg der Oper allerdings wesentlich beitragende Scene hinzugefügt, die jedoch für jeden geläuterten Geschmack etwas Widerwärtiges hat. So, wie das »Trema Byzancia« aus „Belisar" — eine längere Zeit in großem Ansehen stehende Tenor-Arie — bereits dem Gebiet der Lächerlichkeit verfallen ist, so wird dem »Maledetta«-Geheul des Edgardo als dem Ausdruck rohester Brutalität früher oder später dasselbe Schicksal zu Theil werden. Gewiß hat der feine schottische Dichter nie daran gedacht, den stolzen verliebten Ravenswood ein schwaches zagendes Mädchen so ungeschlacht überfallen zu lassen, wie es hier geschieht. So geberdet sich kein Liebender, kein Ritter. Aber »Maledetta! —

Cabaletta«! eines mußte auf das andere folgen — das ist Libretto-Logik!

„Lucrezia“ ist auf gleichem musikalischen Niveau gehalten, wie die soeben genannte Oper, nur daß der drastischere Stoff selbst schon ein stärkeres Auftragen der Farben bedingte. Die dichterische Durchführung des französischen Autors ist auch hier zu Gunsten des nöthigen Opernunfugs gehörig verstümmelt. Die aus Victor Hugo's Drama entnommenen Situationen, von allen Motivirungen, welche den Zuschauer dort allmählich auf schreckliche Begebenheiten und unnatürliche Gefühle vorbereiten, entkleidet, bleiben nur eine Aneinanderreihung von sittlich empörenden, gräßlichen Scenen.

Die Opern: „Anna Bolena“ und „Marino Faliero“, welche einige berühmte Koncertnummern enthalten, „Don Sebastian“, dessen absichtliche Sorgfältigkeit in der Ausführung kalt bleibt und kalt läßt, „Belisar“, dessen häufig tremolirtes Tenor-»trema« den ästhetischen Sünder Donizetti in einen gewaltigen tremor vor dem Richterstuhl der zürnenden Muse versetzen mag, „Linda“, über deren Fadheit sich eben auch nur Fades sagen ließe, „Der Liebestrank“, der viel Zuckerwasser, aber wenig Elixier enthält, „Don Pasquale“, eine amüsante opera buffa, „Die Regimentstochter“ — das sind die beliebtesten Werke Donizetti's. Doch die „Regimentstochter“ — halt! Präsentirts Gewehr! Liebhaber vor! Kenner hinter die Fronte!

Dieses Meisterwerk rühmt sich höherer Protektion als der kritischen: es hat den ganzen Areopag der Theaterkassirer für sich, die doch gewiß die Würde der gesammten Aristarchen bei weitem aufwiegen und uns leicht wie einen heiligen Stephanus behandeln möchten, sollten wir uns unterfangen den Erfolg dieser Oper zu verdächtigen — dieser Oper, welche doch zwei großen Sängerinnen Veranlassung zu einem Wettstreit gegeben hat, wer von ihnen im equivoken Kostüme und Spiel der Titelrolle mit größerer Keuschheit die Trommel zu rühren verstünde, ob Jungfrau oder Mutter: das war ein Gaudium für keusche und unkeusche Zuschauer! das machte Einnahme! darauf konnte man erhöhte Preise setzen!

Es wird nicht überraschen, daß unter den citirten Werken der „Furioso“, aus dem nur eine einzige Romanze den frühen Tod der Oper überlebt hat, sowie die „Parisina“, die ihr Furore in Italien der berühmten Ungher verdankt, oder „Maria di Rohan“, „Tasso“ und andere nicht von uns genannt wurden; denn es läßt sich denken, daß flüchtig skizzirte, mit einer schnell erfundenen und immer eilig ausgeführten Musik übertünchte Süjets in einem Lande, wo man ernstere Anforderungen stellt, nicht gefallen können. Wenn man aber in Deutschland doch alle exotisch musikalischen Produktionen in landesüblicher Sprache einführt, wenn die mittelmäßigsten Komponisten aller angrenzenden Königreiche die beste Aussicht haben sich hier auf dem Theaterzettel zu lesen, gespielt und beklatscht zu werden, so daß, wenn China sich eines Komponisten rühmen könnte, dieser die sicherste Hoffnung hätte sich alsbald bei uns zu akklimatisiren: so geschieht dieses eben um des Geschehens willen und man verfährt so empirisch in der Wahl solcher Aufführungen, daß oft die besten Werke bekannter Autoren übersehen oder vernachlässigt werden, wie beispielsweise „Wilhelm Tell“ und „Graf Ory“ von Rossini oder die Oper, welcher wir diesen Artikel widmen.

Die Kunst entwickelt sich auf den deutschen Bühnen nach zwei parallellaufenden Richtungen hin, deren eine mit spärlich gesäeten schönen einheimischen und von den Musikern hochgeschätzten Werken bepflanzt ist, während die andere von fremden Kompositionen wimmelt, welche wohl die Menge anziehen, deren Beurtheilung und Anerkennung aber von den Sachkundigen verschmäht wird. Diese protestiren absichtlich mit oft outrirter Verachtung gegen alle ausländischen Produktionen, so daß man fast glauben möchte, ihre exclusive Vorliebe für Werke nationaler Meister strafe das Sprüchwort Lügen, daß „ein Prophet in seinem Vaterlande nichts gelte“, müßte man nicht mit noch größerem Erstaunen plötzlich wahrnehmen, daß Werke, welche noch viel inniger als andere von dem Hauch nationalen Geistes durchweht, ja so recht im Schatten der tausendjährigen Velleda-Eiche aufgeblüht, aber unter anderen Kulturverhältnissen, unter anderen Richtungen und anderem Ideengang

groß und stark geworden sind, von dieser Gruppe von Puritanern, Vorurtheilen zu Liebe, auch in Acht und Bann gethan werden.

Welche Inkonsequenzen! Welch seltsames Gewirr von Widersprüchen! — Dieselben Künstler und Sachverständigen, welche jeden Federstrich deutscher Kunstpatriarchen bis in den siebenten Himmel erheben, sträuben sich eigensinnig gegen die Anerkennung von Werken, die angethan mit Kronen und Waffen des Geistes und der Seele aus dem Haupte des deutschen Genius hervorgegangen sind. Aber eben, weil sie ihren eigenen Gesichtspunkt beschränkt, ihren Horizont begrenzt haben, weil sie sich mit einer anderen Denk- und Gefühlsweise als der ihrigen nicht identificiren wollen, erscheint ihnen zuletzt ihre eigene Gottheit — so zu sagen — nur noch im Profile. Sie beugen sich vor einigen Erzeugnissen, vor einzelnen Seiten der nationalen Muse und verlieren sich so gänzlich in Bewunderung an sie, daß sie für alle anderen erblinden. Einer Art Fetischdienst ergeben beeinträchtigen sie ihren eigenen Kultus. Eher lassen sie ihn als Aberglauben, denn als eine Überzeugung erscheinen. Gewisse Namen schreiben sie auf ihre Altäre und dekretiren feierlichst deren Apotheose. Man hüte sich von diesen Göttern wie von Menschen zu reden! — man hüte sich den Ursachen ihrer Bedeutung nachzuforschen, dem Ursprung ihrer Vorzüge, dem Grund ihrer Schwächen, den Wirkungen ihres Einflusses auf die Spur kommen zu wollen oder gar mit den Bedingungen, welche über der Weise ihres künstlerischen Daseins obwalteten, auch die entschleiern zu wollen, welche die Entfaltung ihres Genius begünstigt oder gehemmt haben! Auf der Basis fiktiver Piedestale stellt man sie als Säulen des Herkules hin, ganz übersehend, daß man auf diese Weise eine natürliche Reaktion gegen sie hervorruft.

Die Kunst kennt in ihrem unaufhörlichen Fortschreiten keine Grenzgötter und niemand vermag den Fluthen des Geistes zuzurufen: „Bis hierher und nicht weiter!“ —

Nachdem die Nationalisten sich mit einigen verstorbenen Meistern — denn todt zu sein ist conditio sine qua non, um unter die Zahl ihrer Götter aufgenommen zu werden — gänzlich identificirt haben, würdigen diese Künstler und ernsten Kenner alles Nicht-

deutsche kaum eines Blickes. Gerechtigkeit gegen solche, welche unter anderem Himmel, in anderem physischen und moralischen Klima, in anderem Modus gesungen haben, ist ihnen eine zu schwer zu übende Tugend. Sinn und Form fremder Schulen bleibt ihnen in Folge dessen gänzlich verschlossen und jede Empfänglichkeit für sie geht ihnen verloren. Es giebt namhafte Kritiker, die es nicht unter ihrer Würde finden ihre Zeit der Analyse mittelmäßiger kontrapunktischer Bemühungen zu widmen, falls sie nur in dem von ihnen gebilligten Stil geschrieben sind oder die blassesten Nachahmungen gerade der blassesten Werke irgend eines Meisters ihrer konventionellen Walhalla enthalten, wogegen sie Werke wie Puppenspiele behandeln, die sich einer gewissen Geschmacksrichtung nicht anbequemen mögen, denen aber lebendige und lebensvolle Eigenschaften nicht abzusprechen sind — mögen sie auch von „über dem Rhein“ herkommen.

Das Publikum gesteht sich selbst gern ein, daß es nicht tiefer Kenner genug ist und sein mag, um sich zu ausschließlichem Anhören von Mozart, Beethoven und Weber zu verurtheilen. Dabei entscheidet es über Tod und Leben der Kasse und will sich an allem amüsiren, was Paris, London und Mailand amüsirt. Ohne Urtheilsfähigkeit über den Kunstwerth der verschiedenen Werke hört es im Grunde alles mit derselben Gleichgültigkeit an und läßt sich durch eine Menge Kleinigkeiten zum Applaus bewegen, welche der Aufmerksamkeit entgehen, von denen man übrigens eine Sammlung voll lehrreicher Thatsachen und pikanter Anekdoten unter dem Titel: „Über verschiedene Ursachen von Opernerfolgen“ rubriciren könnte. Vielleicht trägt das Publikum geringere Schuld daran, als es auf den ersten Blick scheint. Es fehlt ihm meistens an einer kompetenten leitenden Hand und so läßt es sich auf gut Glück, auf Gerathewohl hin von Nebenumständen bestimmen. Das hübsche Kostüme einer hübschen Sängerin, eine neue Dekoration, heranschwimmende Feen, ein Kirchhof oder ein Ballet entscheiden dann ganz natürlich über die Anzahl von Vorstellungen, welche eine auf den schaukelnden Wellen der Mode heransegelnde Oper erlebt.

Wie könnte auch der Geschmack des Publikums gebildeter sein? In unserer Zeit halten es weder Direktoren noch berühmte Sänger,

noch Kapellmeister für ihre Pflicht dem Publikum Dinge von wirklichem inneren Werth zu bieten und noch weniger ihm Gelegenheit zu geben, Werke, die es nicht gleich von Anfang beklatscht, besser verstehen zu lernen. Mit ihrem unvernünftigen Willfahren gegenüber den unvernünftigsten Kapricen des Publikums gleichen sie oft den Prinzen-Erziehern, welche den Launen ihrer Zöglinge nachgeben, statt sie zu zügeln. Nur selten nehmen sie einen Anlauf, um Werke, welche das genaueste Studium, die gewissenhafteste Sorgfalt erfordern, in halbwegs genügender Weise zur Aufführung zu bringen. In der Regel dreschen sie so recht gemüthlich alles schon gedroschene Stroh, geben nach ihrem bon plaisir alles Plaisirliche, was anderswo Aufsehen erregt oder was irgend einem Einnahme bringenden Künstler in den Sinn kommt zur Mode zu machen: wie vermöchte man unter solchen Verhältnissen aus dem Erfolg eines Werkes in Deutschland auf seinen Werth zurückzuschließen?

Nach unserem Dafürhalten ist die bedauerliche Trennung zwischen den Kunstverständigen und dem großen Publikum ein ernstliches Übel, welches allmählich den verderblichsten Einfluß auf die Kunst in Deutschland auszuüben im Stande ist. Sie läßt sich größtentheils der vorgefaßten und ungerechten Verachtung Schuld geben, mit welcher die gebildeten Musiker durch grollendes Schweigen sich für die den fremden Werken zu Theil werdenden Erfolge rächen. Sie können es nicht über ihre Einseitigkeit gewinnen, den besseren unter denselben die gebührende Anerkennung zu spenden, und mit den minder guten Erzeugnissen eines Stils nicht auch zugleich Autoren zurückzuweisen, deren Studium an und für sich nicht versäumt werden sollte und deren Aufrechthaltung für das Theater wegen mehr als einer Beziehung, nothwendig ist.

XII.

Pauline Viardot-Garcia.

1859.

enn eine große Künstlerin auf einer von ihr bis dahin nicht betretenen Bühne erscheint und sich durch ihren Besuch und ihre Leistungen ein dauerndes Andenken bei den Vielen, deren Gemüther sie ergriff und begeisterte, ganz besonders aber bei jenen Künstlern zu sichern wußte, die befähigt sind den Abstand ihrer einzigen Begabung von der anderer Berühmtheiten desselben Faches zu ermessen, so dürften diejenigen, die nicht ohne Einfluß auf die Bedeutung dieser die Entwickelung moderner Kunst vertretenden Bühne sind, es als eine doppelte, dem ästhetischen Gewissen, sowie der Gastfreundschaft zufallende Pflicht ansehen, jener Künstlerin den öffentlichen und persönlichen Zoll ihrer Huldigung und aufrichtigen Bewunderung darzubringen.

Seit dem ersten Anbeginn ihrer Laufbahn hat Pauline Viardot ihren Namen in die Reihe jener Kunstdichtenden erhoben, die nicht allmählich einen zeitweisen, den Geschmack des Augenblicks charakterisirenden Ruhm dem Publikum abgewinnen, sondern ihn durch reife, vollendete Gebilde, durch Früchte einer tiefen Innerlichkeit im Verein mit glücklichster Entwickelung sogleich zum entschiedenen, dauernden Ereignis machen. Mit ihrem ersten Auftreten gehörte sie zu den glänzendsten dramatischen Erscheinungen unserer Zeit und wird für immer zu den ehrenvollsten Berühmtheiten dieser Epoche zählen. Sie wird für alle Zukunft eine der Ersten in der

vornehmen Gruppe der Pasta, Malibran, Schröder-Devrient, Ristori, Rachel, Seebach und anderer bleiben und dabei noch immer durch die Mannichfaltigkeit von Begabungen, mit denen sie die Vorzüge der italienischen, französischen und deutschen Kunst verbindet, durch hervorragende geistige Bildung, durch die bevorzugte Anlage ihrer Persönlichkeit, durch Noblesse des Charakters, durch die edle Haltung in ihrem Privatleben eine besondere Stellung einnehmen. Sie gehört weder zu den Künstlern, die, ohne nach der umgebenden Außenwelt zu fragen, ohne eine Ahnung von anderen gleich hohen Sphären zu besitzen, in ihrer Kunst wie in einem Feenschloß hausen, noch zu denen, welche einzig die praktischen Lebenszwecke im Auge behalten, den möglichsten Nutzen und Gewinn aus ihrem Talent zu ziehen trachten und sich die Formen der großen Welt besonders darum anzueignen suchen, um geschminkt mit ihrem Firnis in die Salons der vornehmen Gesellschaftskreise vorzudringen und hier den oft schwieriger als den Applaus des Parterres zu erringenden Beifall zu genießen, ohne sich an der Hohlheit des Lobes und der Schmeicheleien zu stoßen, wie sie in den Kreisen, die bei aller Vornehmheit egoistisch und geizig sind, gespendet werden.

Ihre sorgsame Erziehung und ihre frühe Verbindung mit einem durch umfassende Kenntnisse in mehreren Kunstzweigen, besonders in der Malerei ausgezeichneten Schriftsteller entwickelten bei Frau Viardot einen weiten, verschiedenen Gebieten geistiger Thätigkeit angehörenden Gesichtskreis. Auch in gesellschaftlicher Beziehung darf sie sich bewußt sein, mehr zu geben, als zu empfangen. Sie ist nicht blos eine bedeutende Sängerin, deren musikalische Bildung jedem Maëstro zur Zierde gereichen würde, deren Genie der Koloratur mit dem Genie ihrer Darstellung auf einer Höhe steht: sie ist auch eine der anmuthigsten geistreichsten Frauen, von einer literarischen Bildung, der selbst Wissenschaftliches nicht fremd ist und die in Verbindung mit einer gründlichen Kenntnis vieler lebenden und einiger todten Sprachen ihr das dauernde Interesse, ja die eifrigste Freundschaft einer ganzen Reihe von europäischen literarischen und künstlerischen Celebritäten, wie des Orientalisten Renan, des Histo-

rikers Henri Martin, des Staatsmanns Manin, der Poeten, Maler, Kritiker, Komponisten, Tragöden wie G. Sand, Ary Scheffer, Eugen Delacroix, Chorley, de Musset, Rossini, Meyerbeer, Gounod, Chopin, Adelaide Kemble, Adelaide Ristori, der beiden Grafen Wielohurski und vielen anderen gewonnen hat.

Als Glied einer Familie, in welcher Genialität erblich zu sein scheint, als Tochter eines Künstlers, der in allen seinen Eigenschaften der vollkommenste Typus eines passionirten, feurigen, an Talent und Kraft unerschöpflichen Sängers voll Phantasie, Wärme und künstlerischer Gewalt war, als Jugendgenossin eines in ganz anderer Weise, aber ebenfalls hochbegabten Bruders mit seinem etwas mürrischen Anstrich und seiner polternden Aufrichtigkeit gegen berühmte Sänger, Lieblinge des Publikums, denen er nicht einmal die A-B-C-Kenntnis des Gesanges zugesteht, mit seiner unermüdlichen Geduld gegenüber den wirklich eifrigen Schülern, mit seinem ausschließlichen und beharrlichen Interesse am Unterricht des Gesanges, an der Analyse des Mechanismus, dessen geheimste Wurzeln ihn oft mehr als die Blüthen reizen, ist Frau Viardot zugleich die Schwester jener Malibran, deren blendender und nur zu bald erlöschender Stern einen Abglanz für das ganze Leben auf ihre Kindheit warf. Von frühester Jugend an erwuchs sie in einem Kreise, in dem sie eine Reihe edler Träger der Literatur und Kunst kennen lernte und frühzeitig zu einer Geringschätzung forcirter, unwürdiger Mittel erzogen wurde, deren Flitter von manchen Talenten, die durch angeborenen Glanz einen reineren poetischen Schimmer um sich hätten verbreiten können, nicht verschmäht wird.

Mit Weihe ihrem Beruf hingegeben, ernsten Blickes am Ideal der Kunst hängend, von der Andacht für das Schöne mit einer jugendlichen Begeisterung erfüllt — einer Begeisterung, welche ihre große Freundin zu einer ihrer schönsten Schöpfungen, der „Consuelo“, hinriß — gewährt Pauline Garcia in unserer Zeit im Schoße desselben Paris, in welchem man ein gänzliches Verzichten auf das Schutz- und Trutzbündnis der Clique und Claque unter die Unmöglichkeiten rechnen zu müssen glaubt, das schöne Bild eines

Künstlerlebens von solcher Reinheit, daß nie eine Verläumdung, nach welcher Richtung es auch immer sei, nie eine Verdächtigung des Neides oder der Böswilligkeit an sie, die gegen jede Feindseligkeit wie von einem Schilde der allgemeinsten Anerkennung geschützt ist, hat rühren dürfen. Ihr Glück in einer Häuslichkeit, deren Stolz und Zierde sie bildet, ihre Umgebung von Freunden, die sich ihres Wohlwollens rühmen, der Wetteifer, mit dem die vornehmsten Kreise der Hauptstädte Europas ihr entgegen kommen, ihre Erscheinung, in welcher die Schönheit der Seele, die immer dem Äußeren den Reiz geistigen Adels mittheilt, widerglänzt, die Bewunderung aller Lande, die unbestrittenen Erfolge auf allen Bühnen — das alles sind reichhaltige Züge für den späteren Biographen, welcher das Portrait einer eben so anziehenden Persönlichkeit, als hochstrebenden Künstlerin der Nachwelt überliefern wird.

Mit ihrem spanischen Naturell, ihrer französischen Erziehung und ihren deutschen Sympathien vereinigt sie die Eigenheiten verschiedener Nationalitäten derart in sich, daß man keinem bestimmten Boden einen ausschließlichen Anspruch an sie zugestehen, vielmehr die Kunst „das Vaterland ihrer freien Wahl und Liebe“ nennen möchte. Manche große Künstler verdanken dem Talent, ein ihnen angeborenes nationales Element in seiner vollendetsten und idealsten Form zu reproduciren den Enthusiasmus, welchen sie hervorrufen.

Pauline Viardot ist jedem Ideal gegenüber verständnisfähig; sie besitzt das Geheimnis sowohl den verborgenen Sinn eines jeden, wo sich ihr nur immer Gelegenheit bieten mag, zu erforschen und sich zu eigen zu machen, als auch seine Formen zu erfassen und zu beherrschen. Die ihrem Blut vererbte südliche Gluth identificirt sie durch Geburtsrechte mit der italienischen Schule, welche den brausenden Schaum der Leidenschaft in vollem Erguß über den feingeschnittenen Rand des Bechers hinausströmen läßt, welcher die Kunstform bedeutet und weniger zum Insichbewahren da zu sein scheint, als zum Übersprudeln des berauschenden Trankes in ein feuriges, aufgeregtes Auditorium. Kraft ihrer vollendeten, mit männlichem Geiste bewältigten Studien hat sie durch Eroberungsrecht sich in den erhabenen Regionen der Kunst hoch über den Thälern

und den ihnen eigenen Luftströmungen eingebürgert, deren Freud und Leid, deren Fühlen und Streben der großen Menge immer unzugänglich, immer ein Geheimnis bleibt, wo aber die Gluck, Bach und Beethoven, wo die Riesen hausen, die im voraus auf die Popularität des Leierkastens Verzicht leisten.

So ist es vermöge einer ausnahmsweise reichbegabten Organisation der Künstlerin gelungen ein fast unübersteigliches Hindernis zu überwinden und in zwei Kunstsprachen wesentlich verschiedenen Inhalts dieselbe Ausdruckskraft zu erlangen, sich das Lebensprincip beider anzueignen, sich ihrer so ganz verschiedenen Ausgangspunkte und Tendenzen zu versichern und sich bewußt zu werden, wie die eine sich bestrebt die Intensität leidenschaftlicher Fähigkeiten im Menschen, seiner momentanen sinnlichen Wünsche, seiner kurzen irdischen Freuden zu verdoppeln, während die andere im Gegentheil ihn der Macht leidenschaftlicher Einflüsse und vergänglichen Begehrens zu entziehen sucht, um ihn einzig die reine Freude hoher und geläuterter Empfindungen kosten zu lassen.

Es läßt sich allerdings nicht die Behauptung aufstellen, daß die Zahl der darstellenden Musiker, welche zugleich der italienischen und deutschen Weise huldigen, eine beschränkte sei. Die Art des Vortrags ist aber auch nur zu oft eine „beschränkte“, und nicht genug kann wiederholt werden, daß es fast stets ohne Einsicht in Form und Wesen beider geschieht und daß die größten Berühmtheiten meistens nur einer der beiden Schulen ihren Ruhm verdanken und daß, wenn sie sich der Übung der anderen hingeben — was am häufigsten nur aus Nebenrücksichten geschieht, um dem Publikum einen Beweis ihrer Geschicklichkeit in jedem Genre zu geben —, es selten zu ihrem künstlerischen Vortheil ausfällt.

Das wirkliche innige Verständnis der beiden Stile wird immer eine große Seltenheit bleiben. Gemeinhin schließen auch die Eigenschaften, welche zu einem vollen Erfassen des einen nothwendig sind, den Besitz derjenigen ganz von selbst aus, welche der andere zu seinem Durchdringen erfordert. Das edle und reiche Talent der Frau Viardot ist unverkennbar am Stamme italienischer Kunst erblüht und schließt das ganze Feuer tropischer Breitegrade in sich.

Dabei ist es ihr gegeben, sich auch in eine Temperatur einzuleben, die mehr Licht als Gluth hat, die Früchte reift ohne sie zu versengen. So wird sich denn auch schwerlich eine vorzüglichere Darstellerin zur Aneignung eines Stiles finden, der mit weniger verzehrender Leidenschaft und minderer Erhabenheit, als in den Schulen des Südens und Nordens liegt, den Reiz der einen mit dem Gehalt der anderen in einem glücklichen Eklekticismus zu verbinden strebt. Wer so, wie sie verstand die Muse Rossini's mit ihrem graziösen launischen Ungestüm und dann wieder die majestätische Klarheit eines Händel aufzufassen, war durch Elasticität des Talentes und Schnelle dramatischer Intuition von Natur aus dazu berufen den Gestalten Meyerbeer's ihren höchsten Ausdruck, ihr vollstes Relief zu verleihen.

Diese geniale und zugleich gelehrte Künstlerin, die uns das so seltene Schauspiel eines für die Kunst um der Kunst willen echt begeisterten Frauenherzens bietet, das ergriffen ist von allen Tongebilden, die es in den eigenen Reiz und Zauber hineinzieht, komponirt auch selbst mit einem Gefühl von großer, sich in harmonischen Feinheiten aussprechender Zartheit. Mehr als ein bekannter Komponist könnte sie um diese Feinheiten beneiden, die uns neben dem Bedauern, daß sie noch zu wenig geschrieben, zu der Hoffnung berechtigen, daß sie auch diesem Talente, dessen bisherige Versuche eine nahe Verwandtschaft mit Chopin verrathen, seine Entwickelung angedeihen lassen werde.

Wir können nicht umhin, unter den Liedern, welche sie in zwei Albums veröffentlicht hat, die »Cagna Espagnola«, »En mer«, — Meyerbeer und Berlioz gewidmet —, auch die »Luciole« hervorzuheben, die durch graziöse Originalität und feines Gefühl anziehen. Doch dürfen wir in Betracht ihrer Produktivität nicht vergessen, wie viel von ihrem Schaffenstalent sie auf ihre dramatischen Rollen verwendet, um ihnen neue Momente theils abzugewinnen, theils sie mit solchen zu bereichern — Momente, die nicht wie bei vielen Sängerinnen dazu dienen, durch einen Goldregen von Rouladen, Kadenzen und Verzierungen die Virtuosität ohne Gewinn für das musikalische Drama geltend zu machen, sondern immer nur

dazu beitragen unser Interesse für den dargestellten Charakter, unser Gefühl für das von dem Komponisten Gewollte zu erhöhen. Als eine treffliche Pianistin, welche mit Partitur- und prima vista-Spiel der schwierigsten Begleitungen besser umgeht als mancher koncertirende Virtuos, sind ihr die Schöpfungen der großen Meister, deren Stil und Mittel des Ausdrucks genau bekannt und geläufig. Sie weiß daher die Präcision und Genauigkeit des Orchesters mit Kapellmeisterohren zu überwachen, sowie die zahlreichen und wirklichen Verschönerungen, mit denen sie die dem Publikum darzubietenden Vorträge ausstattet, völlig mit jenem Stil in Übereinstimmung zu bringen. Die kostbaren, so künstlerisch geschnittenen Edelsteine, mit denen sie dieselben schmückt, sind von so großem Kunstwerth, daß sie mit gutem Recht stolzer darauf sein könnte, als die von Höfen und vom Publikum hoch gefeierten Darstellerinnen auf die Diamanten und Edelsteine sind, die an ihren Kostümen glänzen.

Bei Erwähnung ihres Klavierspiels wollen wir ganz besonders ihren leichten Anschlag und die vollkommene Abrundung ihrer Passagen nicht mit Schweigen übergehen, die ihr gewiß — selbst wenn sie nur auf den Tasten singen wollte — den Beifall kunstverständiger Zuhörer sichern würde. Freilich waren wir nie ein solcher Barbar, wie gewisse Journale uns früher geschildert haben, indem sie von uns erzählten: wir hätten ihr gerathen den Gesang an den Nagel zu hängen und „nur mit den Nägeln das Klavier zu traktiren"; doch haben wir sie schon damals gleich gern in ihren beiden Virtuositäten gehört, ja sogar auf der Orgel, die sie ganz meisterhaft spielt und sich darum in ihrem eigenen Hause eine von sechzehn Fuß Höhe hat konstruiren lassen — ein echt künstlerischer Luxus!

Angesichts einer Sängerin von so hoher geistiger Bedeutung müssen wir gestehen, daß wir eine augenblickliche mehr oder weniger vortheilhafte Disposition der Stimme unmöglich hoch in Anschlag bringen können. Ihr Organ ist dem Einfluß des Klimas unterworfen, hat seine Launen und hat sie von jeher gehabt. Wir kennen sie seit ihrer Kindheit und bemerkten schon damals, daß ihre Stimme veränderlich war, wie ihre Gesichtszüge — eine nervöse Indisposition, welche sich bei vielen lebhaften weiblichen Naturen,

so wie nur ein scharfer Wind weht, bei jeder inneren Bewegung, geltend macht. Sogar Künstler leiden unter solchen Einflüssen, um wie vielmehr Künstlerinnen! Es würde uns darum höchst geschmacklos vorkommen, einer Erscheinung wie Frau Garcia gegenüber nicht von einer durch Stimmungs-, Gesundheits- oder klimatische Einflüsse, durch längere Reisen oder durch hundertachtzig Aufführungen des „Propheten", wie sie in Paris stattfanden! etwas umschleierten Stimmfülle abstrahiren zu können.

Welcher Unterschied bestünde denn zwischen einer blühenden und befangenen Anfängerin und einer vollendeten Künstlerin, wenn man nur auf Frische und Vollklang, auf die Jugend des Organs Werth legen wollte?! Ein nur auf materielle Sinnenbefriedigung gerichtetes Urtheil wäre wahrlich des Künstlers und eines sogenannten gebildeten Publikums unwürdig!

Doch ist man leider in unserer Zeit nur zu sehr geneigt, rohe äußerliche Vorzüge so roh als möglich zu betonen.

Weit davon entfernt an einen Verfall der Kunst im Ganzen in unseren Tagen zu glauben, vielmehr fest überzeugt von einer größeren Anerkennung dessen, was heute geleistet wird, seitens künftiger Zeiten, können wir uns dennoch nicht verhehlen, daß die Kunst des Gesanges zu einer wenig glänzenden — vielleicht nur transitorischen — Periode gekommen und daß besonders seit den letzten fünfundzwanzig Jahren — seit ohngefähr gegen Ende der dreißiger Jahre hin — eine quantitative und qualitative Verringerung ihrer Repräsentanten eingetreten ist. Seit Rossini's Opern mehr und mehr von der Bühne verschwinden, geben sich die Sänger nicht mehr die Mühe singen zu lernen. Es ist gar nicht mehr die Rede davon, eine fleißige Bildung erstrebende Arbeit während der Jugendzeit dem öffentlichen Auftreten vorangehen zu lassen. Ein paar Jahre scheinen übergenug zum Studium, ja ein paar Monate, eine Reihe von gegebenen und genommenen Stunden sind dem Meister und Schüler, ja auch dem Publikum zu seinem eigenen Schaden, hinlänglich ausreichend!

Das Biegsammachen, das Bilden, Stärken und Beherrschen des Organs ist fast eine Sage geworden.

Daher kommt es, daß das Publikum, an guten Gesang nicht mehr gewöhnt, nur nach frischen Stimmen verlangt und diese einer allmählichen reifen Bildung ermangelnden Stimmen ihre Frische bald einbüßen und das Publikum nun viel länger mit verdorbenen Stimmen sich begnügen muß, als es an der Frische Genuß fand. Die besten Sänger geben es eben, wie es kommt, gut oder schlecht, und die übrigen schreien, was sie können.

Eigentliches Singen, welches die Melodie wie gespielt auf schöner Geige ertönen ließe, umrankt von geschmackvollen Arabesken und Verzierungen, die wie die Fassung eines Rubins nur zur Erhöhung seines Glanzes und zum Spiel seines vollen Feuers beitragen, ist ein Fremdwort im Künstler- und Kunstlexikon geworden. Und es möchte in dieser Beziehung schwerlich ein Name zu finden sein, der, was Methode und Virtuosität, Gefühl und Ausdruck gegenüber jeder Leistung betrifft, neben der Schwester der Malibran auch nur genannt werden, geschweige denn mit ihr wetteifern dürfte.

Wir betonen das Gesagte um so mehr, als in Ermangelung wirklicher Sänger die junge Generation nur zu leicht dem Glauben sich zuwendet, die von den Alten mit Recht als verloren beklagte Kunst habe nur aus sinnlosen Rouladen, aus gedankenarmen Notentiraden bestanden und, wenn sie ältere Kompositionen nach dem todten Buchstaben ohne Geist und Gemüth ausführen hört, sich vorstellen könnte, die ehemaligen Sänger hätten es auch nicht besser gemacht — als ob sich nicht gerade an dieser manchmal wohl geschickt mechanischen, aber auch nur mechanischen Nachahmung die Mittelmäßigkeit erkennen ließe!

Bei Frau Viardot dient, wie bei allen großen Vortragenden, denen das heilige Feuer der Poesie nicht mangelt, die Virtuosität nur zum Ausdruck der Idee, der Gedanken, des Charakters eines Werkes oder einer Rolle.

Die Virtuosität ist nur dazu da, daß der Künstler alles wiederzugeben im Stande ist, was in der Kunst zum Ausdruck kommt. Hiezu ist sie unentbehrlich und kann nicht genug gepflegt werden. Man lernt sie besonders schätzen, wenn man sie durch Künstler repräsentirt sieht, denen sie nicht ein Parade-, sondern ein Ausdrucks-

mittel der Empfindung ist, welches ihr die ganze Fülle, den ganzen Reichthum der Sprache gewährt.

Frau Viardot's Aufenthalt in Weimar währte eine volle Woche. Währenddessen trat sie in zwei Rollen — als Norma und Rosine — im Hoftheater auf. Sie ist eben so vollendet in der ersten, wie in der letzten. Auf welcher Bühne Europas immer an den beiden Abenden jene Opern hätten gegeben werden mögen, es giebt keine, die uns nicht um die erste Norma, um die erste Rosine hätte beneiden müssen. Wer könnte sie auch in dem Pathos erreichen, mit welchem sie die tragische und immer ergreifende Partie der druidischen Priesterin wiedergab?

Allerdings wird bei dieser Scene sowohl die Sängerin, als der Komponist von dem dankbaren Libretto unterstützt, das man als das beste unter den neueren Opere serie betrachten kann. Der besten Tragödie von Soumet, einem ernsten, hochstrebenden Dichter, entlehnt, dessen »Divine Epopée« mit ihrem gewagten Stoff, ihrer schönen Diktion und ihren erfindungsreichen Bildern nur zu bald einer unverdienten Vergessenheit anheim gefallen ist, enthält das Libretto zur „Norma" Situationen von einem noch unerschöpften und vielleicht auch dann noch nicht erlöschenden Interesse, wenn die musikalischen Formen, in denen sie hier auftreten, uns so fern gerückt sind, daß wir sie nur noch nach der Seite ihrer psychologischen Beziehungen hin betrachten werden. Es wird immer Frauen geben, die durch religiöse Gelübde sich ewiger Jungfräulichkeit weihen, ebenso wie sie durch ihr Geschick berufen sein können, politischen Charakter zu repräsentiren. Die Liebe wird immer die Kraft besitzen, Frauen zum Meineid an ihrem Gelübde, ihrem Glauben und ihrem Vaterland zu bewegen. Die Eifersucht wird immer in dem Grade fieberhafter werden, als die Leidenschaft verbrecherisch ist. Wenn der Kontrast der naiven jugendlichen Empfindungen eines dem Leben kaum geöffneten und sich an Schmerz und Wonne bewußtlos hingebenden Herzens mit einer von Leid, Schmach und Opfer sich nährenden Liebe uns ergreift, so wird er uns immer ergreifen. Mütterliches Bangen im Streit mit liebender Verzweiflung wird weibliche Gemüther und selbst männliche immer rühren. Denn wer könnte kalt

bleiben, wenn ein Weib, geehrt wie eine Prophetin, wie eine Königin, den schmachvollsten Tod wählt, um sich nicht von dem Geliebten verlassen zu sehen?

Das Gebet zur „keuschen Göttin" sang Frau Viardot mit einem Ton, so reuig, inbrünstig, herzbefangen, daß er uns augenblicklich in die entsprechende Gefühlstonalität, wie wir sie früher in dieser ersten Scene nie empfunden hatten, erhob und am Schluß dieses Auftritts durch die Eigenartigkeit ihres Vortrages so mächtig anschwoll, daß ihre Stimme wie die Herzschläge der Priesterin alle anderen übertönte. Ihr Duett mit Adalgisa war von Kadenzen durchwebt, welche den verschiedenen Momenten dieses Gesprächs ein glänzendes Relief gaben. Im Final-Trio wirkte sie besonders durch die eigenthümliche schmerzlich-pathetische Weise, in der sie die Worte, wie von Zorn und unterdrücktem Schluchzen unterbrochen, intonirte.

Für das angstvolle, verzweifelnde Leben im zweiten Akte fand sie in langgehaltenen Noten, in zornerfüllten Läufen und höhnischen Passagenwirbeln die eigenthümlichsten, tief ergreifendsten Accente, bis sie in der letzten Scene von den Worten an: „in dieser Stunde . . ." sich zur höchsten Weihe tragischen Ernstes erhob. Durch ein sinnig und neu aufgefaßtes Spiel, durch edle stolze Mimik erfüllte und ergänzte sie das Gegebene mit einer wundervollen Beredsamkeit. Die Spannung dieser letzten Augenblicke wußte sie fortgesetzt zu steigern, bis sie unverhoffte Thränen auf des Vaters Hand erblickt und, da sie ihn angesichts ihres ungeheuren Schicksals gerührt und betroffen sieht, mit einer konvulsivischen Heftigkeit die Hand des Sever mit der des Vaters auf ihrem Herzen vereinigt, als wolle sie durch diese einem unentrinnbaren Tode zu dankende Versöhnung dem Leben noch eine höchste, unmöglich geglaubte Freude entringen, endlich ungestüm den Trauerflor verlangt, um als büßendes Opfer sich gefaßt und hingebend in seine Falten zu hüllen und diese letzte Gabe des Daseins unentweiht in das Grab zu tragen.

Wir haben diesen Schluß niemals so hinreißend spielen sehen und gestehen gerne, daß wir, seit „Norma" zuerst mit allem Reiz der Neuheit gegeben wurde, sie nie mit einer so bis in jede tiefste

Faser des Charakters dringenden edlen Leidenschaftlichkeit aufgefaßt sahen.

Der „Barbier von Sevilla“ gehört zu den Meisterwerken, von denen es banal geworden ist zu sagen, daß sie keine schwache Nummer, keine halbgelungene Situation, keinen einzigen unnützen, überflüssigen Transitionsmoment enthalten. Leben, Feuer und Lust fließen gleich üppig in allen Adern des Werkes. Jede Figur ist hier ein komischer Typus, der in jedem Gedächtnis lebt und jeder Phantasie geläufig ist. Das einer der brillantesten Produktionen der französischen Literatur entnommene Libretto, giebt nur einen schwachen Schattenriß des Originals. Nichts desto weniger hat es das Genie des Komponisten zu einem musikalischen Meisterwerk gereizt. Die Oper gehört zu denen, welche bezüglich der Besetzung der Rollen von allen großen Bühnen mit einer besonderen Sorgfalt gegeben werden. Um das Interesse für jede Scene zu erhöhen, übergeben sie dieselben nur ihren ersten Mitgliedern. Die Italiener führen sie mit unvergleichlichem Entrain durch. Ihre schelmische Ironie, ihr feiner Gaunerhumor, ihre spitzfündige Komik artet nie ins Burleske aus. Sie überladen nicht das Kostüme, geben aber dafür ihren Tournuren einen so charakteristischen Ausdruck, daß nie ein störendes Mißverhältnis zwischen lebhafter Musik und gezierter, steifer Haltung zum Vorschein kommt, wie es in Deutschland nicht selten der Fall ist.

Wir haben in den schönen Zeiten der pariser italienischen Oper während der Restauration und der Juliperiode alle möglichen Berühmtheiten in diesem Werke glänzen sehen. Wir bewunderten Manuel Garcia als Figaro, den selbst ein Lablache in dieser Rolle, ehe er den Bartolo übernahm, nicht zu übertreffen vermochte. Wir haben Rubini und Mario als Almaviva und Rossini selber mit einer unglaublichen Champagner-Lebhaftigkeit und allem sprudelnden Witz seines Akkompagnements die Hauptstücke seiner Oper, besonders Figaro's Arie und die »Calunnia« vortragen hören. Unter allen hochgefeierten und reizenden Rosinen aber, die wir bewunderten und applaudirten, ist auch nicht eine, welche Pauline Viardot in Gesang und Spiel die Palme streitig machen könnte. Die

graziöse Lieblichkeit ihrer Koketterie, ihre backfischartige und doch nicht ungezogene Widerspenstigkeit, ihre entschieden lebhafte und dennoch züchtige Geberde, ihr vornehmes Schmollen, ihre höchst elegante Spitzbüberei im Hänseln und Necken geben ihr einen Doppelzug von List und Seelengüte, welcher die Leidenschaft des verliebten Grafen höchst erklärlich macht. Die wenigen Worte: „Der Sieg ist mein“ sind durch das pikante Wenden und Anschmiegen ihres Gesanges ein kleines Meisterstück von Feinheit und mädchenhafter Schalkhaftigkeit. Statt, wie es meist üblich ist, während der großen Arie Bartolo's die Bühne zu verlassen, bleibt sie zugegen und weiß fortgesetzt durch reizendes Spiel und durchaus nicht outrirte, sondern musterhafte Mimik zu fesseln, die vielen Sängerinnen, welche nicht zuzuhören verstehen und nicht wissen, was mit ihrer Person anzufangen, wenn sie nichts zu sagen und nichts zu singen haben, sehr zur Nachahmung zu empfehlen wäre. Der ganze erste Akt ist nur ein Triumph für Frau Viardot: kein Wort, das sie nicht mit dem entsprechendsten Geberdenspiel begleitete, kein Takt, den sie nicht mit einziger Meisterschaft sänge!

Dennoch übertrifft sie in der im zweiten Akt entfalteten Gesangskunst sich selbst, wenn sie den unerschöpflichen Reichthum ihrer Koloratur und ihres seelischen Ausdrucks in den spanischen Liedern und in Chopin's berühmter Mazurka entfaltet. Wie sie da mit dem Goldstift ihrer Stimme die kühnsten Regenbogen in die Luft zeichnet und dann mit Schwalbenraschheit aus der Tiefe in die Höhe sich schwingt und auf dem Triller wie auf einem Zweige ruht, dessen Thautropfen sie in perlenden kecken Kadenzen herunterschüttelt! Auch mit Gaben ihres Klavierspiels erfreute sie hier das Publikum, wenn sie präludirend oder phantasirend reizende Einfälle gab, noch ehe man Zeit hatte sich so recht zu besinnen. Jeder Ton stimmte auch hier mit der Vollkommenheit der ganzen Rolle zusammen, die nur durch die Schlußvariationen aus „Cenerentola“ mit ihrem blendenden, von hundert Dunstperlen funkelnden Spinngewebe von Tönen gekrönt werden kann.

Hoffentlich stehen wir nicht so sehr im Lichte eines Zukunftsphilisters, daß es Verwunderung erregend wäre, so ausführlich auf

die Vorzüge nicht nur einer großen Künstlerin, deren Freundschaft uns seit mehr denn zwanzig Jahren werth ist, sondern auch auf Opern eingegangen zu sein, deren Aufführung sonst für uns kein besonderes Anliegen ist. Wir haben die italienische Schule nie in Italien selbst verkannt — wie sollten wir die Glanzepoche der italienischen Bühne vergessen können, an deren Himmel so viele Sterne erster Größe geprangt haben? Aber Deutschland ist nicht Italien und, wenn dort schon die geeigneten Sänger mehr und mehr eine Seltenheit werden, wie viel schwerer muß es nicht diesseits der Alpen sein fähige Interpreten für eine Musik zu finden, deren entschiedene und oft bedeutendere Hälfte ihres Werthes in der Ausführung des Virtuosen liegt und deren Leidenschaft, deren Mark und Quintessenz dem deutschen Publikum, wie den deutschen Künstlern immer fremd bleiben wird, sollten sie auch Jahrhunderte lang daran singen und daran hören! Überdies zählen „Norma“ und „Barbier“ zu den gelungensten Produkten dieser Schule und werden stets unter ihren glücklichsten Musteropern genannt werden. Andererseits leugnen wir nicht, daß die Befriedigung, in Frau Viardot noch einmal eine jener Sängerinnen der besten Zeiten mit all ihrem geistvollen Nachtigallgeschmetter und ihren aus tiefer Seele quellenden Tönen zu hören, eine so vollständige war, daß wir sie möglicherweise wohl auch in Opern, die uns weniger behagen und für deren Kompositionswerth wir bei dem besten Willen keine hinreichende Vertheidigung fänden, eben so erfreut und laut begrüßt haben würden.

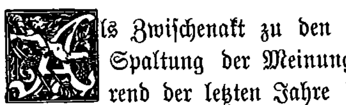
Gehört es doch zu den Privilegien des darstellenden Künstlers — in der Oper, wie im Drama —, selbst schwächeren Gebilden und Werken ein Leben und einen Reiz einzuhauchen, die nur er ihnen durch Entfaltung seiner individuellen Gewalt und Phantasie einhauchen kann. Es wäre pedantisch dem Ausübenden dieses Vorrecht, das ihn für so manches andere mit der kurzen Dauer seines Wirkens Unvereinbare entschädigen muß, verkümmern zu wollen. Dem Virtuosen ist es erlaubt den Schimmer seiner Poesie auf wenig bedeutende Gegenstände zu werfen, wenn nur dieser Schimmer überhaupt nicht fehlt. So hätten wir Frau Viardot in jeder Rolle,

mit deren Gabe sie uns hätte beschenken mögen, mit Freuden applaudirt und empfanden ein fast schmerzliches Bedauern, daß widrige und nicht vorherzusehende Umstände uns des Vergnügens beraubten sie in der Rolle der Azucena in Verdi's „Trovatore" zu bewundern, welche sie auf Verlangen Ihrer Königl. Hoheiten des Großherzogs und der Frau Großherzogin schon zugesagt hatte. Wir vermißten sie auch im Hofkoncerte am ersten Januar, zu welchem sie uns den dritten Akt der „Desdemona" versprochen hatte, der uns aus ihrem Munde schon so oft begeistert und entzückt hat und den wir so gern von ihr wieder gehört hätten.

XIII.

Keine Zwischenakts-Musik —!

1855.



Als Zwischenakt zu den vielen von einer sehr bemerkbaren Spaltung der Meinungen über Musik und Kunst während der letzten Jahre hervorgerufenen Debatten, welche bereits zu manchen Schriften Veranlassung gegeben und die Zeitungspolemik eifrigst beschäftigt haben, ist neuerdings *die Zwischenaktsfrage* erschienen, welche anfangs durch ein Faktum angeregt, später im Princip eben so wohl angegriffen, als auch vertheidigt wurde.

Ferdinand Hiller, ein ebenso ausgezeichneter Komponist, wie literarisch gebildeter Geist und in Angelegenheiten, wie die vorliegende, ein kompetenter Richter, hat in einem durch klare Demonstration der Thatsachen und prägnante Darstellung vorzüglichen Artikel[1]) mit unwiderlegbaren Argumenten alle Mißstände der Zwischenaktsmusik resümirt und die unvermeidlichen Mißbräuche dieser Gewohnheit beleuchtet — einer Gewohnheit, welche jedenfalls eine *größere Last* für die *Musiker*, als ein *Gewinn* für die dramatischen *Vorstellungen* ist und einen viel *schlimmeren Einfluß* auf den musikalischen *Geschmack* der Elite des Publikums ausübt, als sie eine *Erhöhung* seiner tragischen oder komischen *Genüsse* bildet.

---

1) Kölnische Zeitung Nr. 235, vom 25. August 1855.

Wir sind weit davon entfernt, der Aufopferung und Hingabe ihr Schönes und Gutes streitig machen zu wollen. Wenn aber Balzac ganz witzig sagte: »En amour rien ne prouve comme une bêtise«, so glauben wir nicht vereinzelt zu stehen, wenn wir behaupten, daß dieser Lehrsatz eben nur für die anwendbar ist, welche mit Fräulein Scudéri »le Pays du Tendre« bereisen, und daß es in allen anderen Beziehungen erlaubt sein wird unsere Hingabe nach der Zweckmäßigkeit zu bemessen und uns nicht Opfer aufzuerlegen, die anderen weniger nützen, als sie uns selbst schaden. Es ist ein großes und schönes Ding um die Literatur, um die Musik, aber jede von ihnen — auch wenn sie sich vereinigen — besitzt das Recht der anderen nur dann ihre Unterstützung angedeihen zu lassen, sobald sie selbst nicht wesentlich Schaden dadurch erleidet. Gleich so vielen Gebräuchen, welche durch die von der Zeit herbeigeführten Modifikationen der Sitten und Ideen ihren Sinn verloren haben, werden auch die Zwischenakte in unseren Tagen nur durch die Routine und den Indifferentismus aufrecht erhalten. Hiller, nachdem er allen Einwürfen, die man zu ihrer Vertheidigung beibringen könnte, die Spitze abgebrochen, trägt schließlich in einer ebenso pikanten als überzeugenden Weise auf ihre gänzliche Beseitigung an. Denn mit gutem Grund verzweifelt er an der Möglichkeit ihrer Umgestaltung und ist vor allem der Pflicht eingedenk, daß unser vornehmstes Interesse heißt: Ehre und Züchtigkeit unserer Kunst zu wahren.

Was uns betrifft, so haben wir schon vor sechs Jahren für die Bühne von Weimar auf Einstellung des alten Schlendrian gedrungen, welcher die Musiker unnützer Weise ermüdet, entnervt und durch eine Menge schlechter Angewöhnungen — welche bei einer für den Künstler demüthigenden Beschäftigung nicht ausbleiben können — für die zur Ausführung unserer großen Werke erforderlichen ernsten Studien öfters untauglich macht. Damals konnten wir nicht voraussehen, daß ein großer dramatischer Künstler, Dawison, durch die übergroße Masse des Publikums, welches er herbeizog, den Intendanten einer der ersten Bühnen Europas — Herrn von Hülsen in Berlin — veranlassen würde, durch eine von der Ge-

walt der Umstände, in denen oft eine hohe Logik liegt, hervorgerufene Maßregel die Zwischenaktsfrage abzuschneiden, noch ehe sie zur Erörterung gekommen[1]), und uns auf diese Weise, wenn auch unbeabsichtigt, Recht zu geben, was für uns höchst erfreulich und schmeichelhaft war.

Verdanken wir diese Maßregel denselben Motiven, welche uns bestimmten sie zu fordern? Wir bezweifeln es. Da aber das Resultat erlangt ist, wollen wir nicht über den Antheil chikaniren, welchen die unbeugsame Parze der Theatergeschicke — die Kasse — daran gehabt hat; denn gerade in dem Zusammentreffen der materiellen Interessen der Spekulation mit den geistigen Interessen der Kunst finden wir eine Bekräftigung unserer Überzeugung: daß die so oft scheinbar sich kreuzenden Faktoren im Grunde sich solidarisch zu einander verhalten, daß ihre vermeintliche Divergenz nur auf falschen Berechnungen beruht und daß die Schmälerung der Einnahmen eine frühere oder spätere unvermeidliche Folge von Verletzungen gerechter Forderungen der Kunst ist.

Es ist viel wahrer, als man bis jetzt erkannt hat und zugeben will, daß Deficits der Kunst immer mit der Zeit in Deficits der Kasse auslaufen.

Wir bestreiten principiell keiner Form der Kunst die Berechtigung ihres Bestehens; eben so wenig haben wir vor, die Oper als eine Art Menschenfresser, einen wilden, eifersüchtigen Tyrannen, als einen Usurpator hinzustellen, der mit Eitelkeit und Habgier alle Prärogative an sich reißt. Und noch weniger prätendiren wir — weder in ihrem Namen, noch zu ihrem Vortheil — der Mitwirkung der Musik beim Drama, sei es in der Art, in welcher Beethoven und Mendelssohn so hervorragende Beispiele gegeben, oder sei es in irgend einer anderen — einer neuen oder alten — Weise entschieden entgegen

---

1) Bei einem Gastspiel Dawison's in Berlin war es nöthig geworden die Orchesterplätze in Sperrsitze zu verwandeln, wodurch 82 Plätze gewonnen wurden. Da das Publikum mit dieser Neuerung zufrieden war und die Intendanz den Einnahme-Etat bedeutend vermehrt sah, wurde beschlossen diese Einrichtung mit Ausnahme der Fälle beizubehalten, in denen eine zum Schauspiel komponirte Musik vorhanden ist. D. H.

zu treten. Wir leugnen sogar nicht einmal, daß man auf der Bühne und anderen Ortes literarische und musikalische Werke, welche ursprünglich unabhängig von einander waren, verbinden und zu einem mehr oder weniger harmonischen, jedoch hinlänglich berechtigten Ganzen verschmelzen kann. Aber gerade dadurch, daß wir solchem Verfahren das Recht einer besonderen Gattung zugestehen, bestätigen wir zugleich, daß sie mit der Frage der eigentlichen Entre-Akte gar nicht in Berührung steht: denn diese nähren sich von allen Gattungen Musik, ohne selbst eine Gattung zu sein, gebrauchen zu ihren Lückenbüßern Mozart so gut wie Strauß und setzen sich darüber hinweg, daß sowohl Mozart als Strauß ihre Werke in der stoffweisen, eilfertigen, ad libitum zerstückten und noch mehr ad libitum angehörten Aufführung nicht als die ihrigen anerkennen möchten.

Die zu gewissen Dramen geschriebenen oder kombinirten Zwischenakte dürfen nicht den Zufälligkeiten solcher Ausführungen überlassen werden. Sie bilden eine besondere Kategorie von Musik. Folglich verdienen und verlangen sie gewissenhaft einstudirt und dem Publikum besonders angezeigt zu werden, um für sie die Aufmerksamkeit zu gewinnen, welche ihnen gebührt; denn die Regel darf nicht alberne oder albern gegebene Musik in Räumen dulden, welche zum Spielen und Anhören der besten bestimmt sind.

Die Zwischenaktsmusik aber, von welcher man sagt: „Sie fällt „in die Ruhepause des Urtheils, aber sie sorgt dafür, daß das Ur„theil nicht aus der Abspannung kommt. Sie erhält die Stimmung „des Urtheils; sie macht manche Schwäche des Abends gut; sie erhöht die Wirkung dessen, was gelungen“, kann eine solche Bestimmung nicht erfüllen, schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil es kein Publikum giebt, das fünf Stunden lang, ohne auszuruhen, seine gespannte Aufmerksamkeit einer Sache widmen könnte. Jeder muß seine Eindrücke sammeln, mittheilen, seine Bekannten begrüßen — sogar eine Cigarre rauchen. Da aber sogleich, nachdem der Vorhang gefallen ist, das Orchester zu brummen beginnt und fortbrummt, bis dieser wieder aufgezogen wird, so wäre es ja grausam vom Publikum zu verlangen, daß es unaufhörlich von dialogischen zu symphonischen Genüssen sich schaukeln lassen soll.

„Damit“ sagt man weiter, „die Zwischenaktsmusik den Zweck erfülle das Publikum in einer angeregten, die Harmonie der Gefühle freundlich wieder koncentrirenden Stimmung zu erhalten, muß sie natürlich auch mit Überlegung gewählt sein“ [1]. „Muß sie natürlich ..... angehört werden“ hätten wir hinzugesetzt und das ist eben das, was bei den jetzigen Anordnungen in den Schauspielvorstellungen nicht zu erwarten ist. Die Zwischenaktsmusik ist von dem, der sich bis jetzt am lebhaftesten ihrer angenommen hat [2], als einer gewissen ästhetischen (?) Nothwendigkeit des Lärms entsprechend, als eine Lufterschütterung [3] zur Beförderung der nervösen Aufregung, in welcher die dramatischen Autoren ihr Publikum erhalten müssen, bezeichnet worden.

Wir wollen nur im Vorübergehen erwähnen, daß diese Aufregung, die in Bezug auf die Wirkung des Dramas eine ungekünstelte, weil durch eine innere Ursache erzielte ist, um so überflüssiger wird, je mehr die Verdienste des Stückes und der dramatische Künstler das Recht beanspruchen dürfen, alles, was ihre Wirkung zu erhöhen vermag, zu ihrer Ehre herbeizuziehen: ein Punkt, in welchem Autoren und Darsteller sich nicht leicht bescheiden lassen. Wir wollen auch nicht besonders hervorheben, daß wir in Betreff der Achtung für dieselben, für die großen Emotionen der Tragödie, für die Verdienste der Komödie, von welcher es heißt: »ridendo castigat mores«, für die großen Meisterwerke, aus denen die Staatsmänner und Denker ihre geistige Erquickung ziehen, die man uns in der Jugend lehrt und die zu den Freuden unseres reifen Alters gehören, nur um so mehr unsere hohe Achtung beweisen, wenn wir sie nicht von blindem Lärm verunziert sehen wollen, der sich fast so ausnimmt wie Taschenspieler-Intermezzo's zwischen akademischen Sitzungen. Ja, wir wollen nicht einmal anführen, daß es ihrerseits eine übermäßige, ihre Wichtigkeit beeinträchtigende Bescheidenheit ist, sich mit simplem Lärm, mit einem rein physischen Eindruck begnügen zu wollen, um die Zuhörer in

---

1) Gutzkow, „Unterhaltungen am häuslichen Heerd“. Nr. 44, 1855.

2) Ders. Bd. I. Nr. 3. Neue Folge.

3) Ders. Bd. I. Nr. 3. Neue Folge.

der gewünschten Stimmung zu erhalten; denn wir Musiker könnten leicht zur Eitelkeit verführt werden, wenn wir die dramatische Kunst sich mit unserem Überbleibsel, unseren Krumen begnügen sehen, um ihren Meisterstücken die Lebenswärme zu erhalten und nicht das traurige Schauspiel eines gelangweilten Parterres erleben zu müssen. Wissen wir doch, daß man die Zwischenakte weder von diesem Gesichtspunkte aus vertheidigt, noch die Frage in dieser Weise aufwirft. Stellen wir uns darum auf den Standpunkt der Vertheidigenden und greifen die Frage auf dem Terrain an, auf welches man sie versetzt hat.

Wir würden es nicht nur für eine irrige Ansicht, sondern für einen ganz vergeblichen Versuch halten, die Musik von allen den Orten fern halten zu wollen, an welchen sie im Dienste der Industrie verwandt wird. Was gehen uns Künstler die Promenaden- und Garten-Koncerte, alle die Etablissements an, wo man zuhört und ißt oder ißt, ohne zuzuhören? wo die — „Fräulein Adelinen" mit ihren Schimmeln kokettiren und die Pferde viel mehr als die Menschen die Musik anhören? Was liegt dem Dichter an den mittelmäßigen Büchern, die sein Verleger druckt? an der Bonbon- und Leihbibliothekenliteratur? Was hat der Maler mit den Zierschildereien eines Hôtels zu thun? was der Bildhauer mit den Gypsfiguren, die von armen Teufeln auf den Straßen feil geboten werden? Diese unschönen Vervielfältigungen, diese Verbreitung der Kunst nach unten hin ermangelt immerhin nicht einer guten Seite; denn sie erbaut hie und da den Ungebildeten, der sich nicht zum Verständnis höherer Kunstregionen erheben kann.

In diesem Sinne möchten wir die wohlfeile Kunst nicht nur dulden, sondern uns ihrer annehmen (verbessernd wo möglich), seien es Feuilletonromane oder Ausgaben auf Löschpapier, seien es schlechte Lithographien guter Bilder oder galvanoplastische Reproduktionen. Wir hadern mit keinem der öffentlichen Vergnügungslokale und halten die Jullien's, die Kroll's, die Wintergärten, die Sperl und Zeisig aller Haupt- und Kleinstädte für Ergebnisse einer Civilisation, welche nur die Popularität der Kunst begünstigt. Wenn wir die Griechen anstaunen, welche das Alltagsleben so vollkommen mit ihr

zu durchdringen verstanden, daß wir Werth und Masse ihrer Kunstwerke neidvoll bewundern, dürfen wir die Bemühungen unserer Zeit, die Kunst für Jedermann zugänglich zu machen, nicht tadeln, besonders wenn wir bedenken, daß auch die Alten nicht bloß Vorzügliches besaßen, daß auch bei ihnen, wie bei uns, die Mittelmäßigkeit sich breit machte und damals, wie jetzt, dazu half die Sinne zu schärfen und den talentvolleren Organisationen Gelegenheit zu geben ihre Neigung zum Schönen zu erfassen und auszubilden, indem sie die Originale aufsuchten, deren schlechten Nachahmungen sie ihre erste Anregung zu danken hatten.

Es lebt und glimmt ein geweihter Funke in der Kunst, der nun und nimmer verlöscht werden kann, mag man ihn auch, um sein Ausstrahlen zu verhindern, mit Staub und Asche bedecken. Wenn in diesem Falle der Künstler schmerzlich berührt wird, besitzen die weniger gebildeten Naturen, gerade durch die Naivetät ihrer Unwissenheit, eine noch nicht blasirte Empfindungsfähigkeit, welche sie die Wärme dieses Funkens durch allen Ruß hindurch fühlen läßt. So anwidernd und verdrießlich dem Einsichtigen die plumpen Nachbildungen und ungeschickten Versuche der wohlfeilen, zu industriellen Zwecken und quasi zum Lebensbedarf benutzten Kunst sein mögen: wir betrachten dieselben nicht nur als einen wünschenswerthen Appendix, wir gestehen ihnen sogar eine gewisse Wichtigkeit für die großartige Entwickelung und das reiche Erblühen der Kunst im Ganzen zu. Ja, wir plaidiren nicht einmal für Abschaffung des Leierkastens, dieses herumspazierenden Torturwerkzeugs für das musikalische Ohr, und fragen sogar, ob ihm von armen Harfenistinnen, die um ein paar Groschen den Saiten ein paar Melodien abquälen, ein gar so unvermeidliches Leid zugefügt wird? Solche, welche sie mit Vergnügen hören, könnten zu einer besseren Musik weder gelangen, noch sie genießen. Für die kleine, etwas musikalische Bildung besitzende Minorität, welche unangenehm von ihnen berührt wird, erwächst daraus kein so beträchtlicher Schaden, während man dagegen behaupten kann, daß die große unmusikalische Majorität einigen Nutzen für ihre Bildung daraus zieht und augenscheinlich mit großem Behagen zuhört. So begünstige man denn immerhin die

Garten- und Kaffee-Konzerte — wir haben nichts dagegen einzuwenden, ja wir wollen sogar, sollte es Noth thun, gern auf sie subscribiren.

Wenn aber die Kunst einerseits sich gehen lassen darf, hat sie auch andererseits ihre unumgänglichen Erfordernisse, ja ihre Etikette aufrecht zu erhalten.

Was würden die Maler sagen, wenn man Wirthshausschilder neben Bildern von Rafael ausstellen wollte? oder die Bildhauer, wenn den Papageien, Ledas und Madonnen, wie sie auf dem Markte prahlen, Zutritt zu den Museen gestattet werden sollte, wo die Werke eines Phidias und Michel Angelo ihren Platz haben? Würden die Architekten mit ruhigem Blicke eine Baracke an einen Palast sich lehnen sehen? Und wie würden die Dichter es aufnehmen, wenn lyrische oder epische Fragmente ihrer Dichtungen als Zwischenakte in die Oper eingeführt werden sollten, um zu den Plaudereien des Publikums oder zu dem Auf- und Zuwerfen der Thüren als begleitender Lärm zu dienen? Mit welcher Miene würden dramatische Künstler den Vorschlag anhören, sie sollten Verse zu einer Zeit recitiren, wo sie sicher sein können nicht gehört zu werden? Und doch — wenn es sich darum handelt den Zuschauer zwischen dem Sinken und Steigen des Vorhangs in einer gewissen Stimmung zu erhalten, würden die Musiker ebenso gut berechtigt sein eine Satire von Horaz oder ein Kapitel aus dem „Don Quixote“, wenn nicht eine Nummer des „Kladderadatsch“ als Zwischenakt zum „Waffenschmied“, einen Gesang aus Homer oder eine Ode von Klopstock zu Verdi's „Troubadour“ zu verlangen.

Es läßt sich in der That nicht verkennen, daß die Einrichtung der Zwischenakte, so wie sie jetzt ist, für die Literatur, wie für die Musik ein gleich großer Übelstand genannt werden muß. Käme ein Mondbewohner oder ein Wüstenmensch, etwa Abd-el-Kader, zu uns und verlangte eine klare Definition der Zwischenakte, man könnte ihm nichts anderes antworten als: „Zwischenakte sind schlechte Musik, die von guten Musikern gemacht wird“ — eine Antwort, aus welcher sogar der Mondbewohner oder der Wüstenmensch eine gleiche Verletzung für die Poesie, wie für die Musiker erkennen müßte.

Warum soll die Poesie sich mit schlechter Musik begnügen? Würden „Uriel Acosta", der „Fechter von Ravenna", „Zopf und Schwert", „die Karlsschüler", Shakespeare, Calderon, Racine, Schiller und Göthe ein kleineres Publikum finden, wenn man das bei solchen Gelegenheiten abgeleierte Schrumm-Schrumm unterließe?

Müssen die dramatischen Autoren nicht selber sich gegen eine so erbärmliche Mitwirkung auflehnen?

Wie mögen sie sich nur eine so wenig geziemende musikalische Theilnahme gefallen lassen? Wir an ihrer Stelle würden uns nicht so leicht abfinden lassen! Wie können sie, die alle Mittel des Wortes besitzen, um die zartesten, tiefstliegenden Saiten des Herzens zu berühren, sie, denen der Spiegel, welcher „dem Laster sein eigenes Bild, der Tugend ihre eigenen Züge zeigt", in die Hand gelegt ist, sie, welche die Sitten geißeln, die Wahrheit rächen, die Helden verherrlichen und Könige dem Unwillen Preis geben, sie, die ein Ideal aus dem Schoße des Lebens hervorrufen und ihm ein Asyl mitten unter uns zu gewinnen suchen —: wie können sie es zugeben und dulden, unter all' diesen Glanz einige lächerliche Lappen und unnütze Flitter von Musik zu mengen? Wir möchten die strenge Würde der Literatur, ihre keusche hehre Einfachheit besser aufgefaßt wissen; wir möchten sie — selbst in ihrer heitersten Laune und wenn es ihr nur um Fröhlichkeit und Lachen zu thun ist — so wenig in schlechter Gesellschaft sehen, als wir eine anständige und achtungswerthe Frau unter Leuten erblicken möchten, die von schlechtem Tone sind oder sich erlauben einen solchen anzustimmen.

Ist es aber der Wille der dramatischen Kunst, daß es so sei, dann können wir nicht königlicher gesinnt sein als der König selbst und ihr nicht eine größere Sorge für ihre Würde aufdringen, als sie selbst zu besitzen vorzieht. Will sie durchaus Zwischenakte und heißt sie die schlechten gut, so sind wir zu keinem weiteren Einwurf mehr berechtigt. Nur möchten wir, daß sie sich dieselben auf andere Weise verschafft — nicht auf unsere Kosten. Es würde uns nicht anstehen von solchen viel Aufhebens zu machen, wenn ein beliebiger artistischer Direktor eine beliebige Orchesterbande für

Tragödie, Komödie, Drama, Melodrama, Vaudeville, Posse, für große und kleine Stücke in Dienst nimmt. Möchten wir ihm doch sogar zu dem Kredit gratuliren, den er beim Intendanten genießt, wenn dieser ihm solche Ausgaben gestattet, wie es recht und billig wäre, weil derartige Fragen zu entscheiden nicht Sache des Intendanten, sondern literarischer und musikalischer Autoren und — als ihrer Repräsentanten — Sache der Direktoren und Kapellmeister ist. Wenn bei alledem die Intendanzen diese Kosten zu tragen verweigerten — was bei ihrer sparsamlichen Fürsorge vorauszusehen wäre —, wiederholen wir, daß sich Herr von Hülsen durch das Beispiel, welches er mit der Abschaffung der Zwischenakte gegeben, um uns Künstler alle verdient gemacht hat.

Die Zwischenakte gehören meistens zu den Obliegenheiten der Opernorchester. Und hierin liegt der Kern des Übels für uns. Es ist gegen alle den Menschen zu edler Thätigkeit, zu intelligentem hingebendem Eifer anspornende Begriffe von Ehre und Ehrgeiz, daß in den Theatern, wo Künstler, die dieses Namens würdig sind, es sich zur Ehre schätzen in den verschiedenen Graden der musikalischen Hierarchie als Accessist, Hofmusikus, Kammermusikus, Kammervirtuos, Koncertmeister, Musikdirektor, Kapellmeister zu fungiren, wo, um ihre Pflicht vollkommen zu erfüllen, sie immer einer weiteren Beförderung würdig sein sollen, das Orchester — und das Orchester besteht aus diesen Künstlern — gezwungen ist sich zu prostituiren — ein Wort, welches in dieser Angelegenheit bereits gebraucht worden ist —, indem es sich regelmäßig der fatalen Gewohnheit unterziehen muß, aus der Kunst ein Métier zu machen.

„Métier“ sagen wir: denn die Zwischenmusiken haben mit der Kunst nichts gemein als die Instrumente und die Ausführenden. Auch betont man absichtlich die Abwesenheit von Virtuosen, wie Lipinski, Coßmann, Parish-Alvars u. a., und der Kammervirtuosen überhaupt, um im Namen philanthropischen Interesses zu fordern, daß man den Accessisten diesen Brodverdienst gestatte.

Es ist nichts dagegen einzuwenden, wenn die (unbesoldeten und nicht lernenden) Accessisten so gut, wie die Hofmusiker ihr Brod in einer Weise verdienen, welche die öffentliche Sitte nicht verletzt.

Darin aber liegt ein großer Mißstand, daß Künstler, die ein vom Staate oder vom Hofe zu erhaltendes Orchester im Dienste eines Theaters bilden, eines Theaters, welchem die Aufgabe zufällt die scenische Kunst anständig zu repräsentiren und welches Werke der schwierigsten Art befriedigend, oft selbst mustergültig zur Aufführung bringt, dem man die Interpretation der bedeutendsten Musikwerke anvertraut, zu einem solchen Brodverdienst gezwungen sein sollen.

Wende man nicht ein, daß es sich hier nur um die weniger Geschickten handle. Erstens wäre das Übel dadurch nicht kleiner, denn gerade diese „weniger Geschickten" sind es, die am leichtesten eine gemeine Auffassung der Kunstwerke fördern; und zweitens ist es die Gesammtheit des Orchesters, welche man im Princip zu den Zwischenakten verlangt. Die Begünstigten, gesetzlich davon Dispensirten sind Ausnahmen, und die berühmtesten Orchester besitzen höchstens drei oder vier Mitglieder, die von dieser verderblichen, kunstschänderischen Verpflichtung eximirt sind. Wenn andere sich selbst freisprechen und, so gut sie können, durch List, durch mehr oder weniger offen ausgesprochene Opposition, durch passiven Widerstand am Pulte ihr entrinnen, so begehen sie dadurch einen Verstoß und ihr Chef hat ihn als solchen zu rügen.

Nun fragen wir: ist es nicht gegen alle Vernunft, das Anstandsgemäße und Geweihte unter die Mißbräuche, den wirklichen sittlichen Mißbrauch aber unter die Verwaltungsmaßregeln zu stellen??

Einige geschichtliche Untersuchungen würden uns wahrscheinlich darüber belehren, daß es Länder und Zeiten gegeben hat, wo die Spielleute des Königs — »violons du roi« —, die aus dem Budget seiner »menus plaisirs« besoldet wurden, sich ohne Stirnrunzeln aus dem Opernsaal in den Speise- oder Tanzsaal begeben haben. Heutzutage würde es sich niemand mehr einfallen lassen, ein Opern-Orchester zu Toastfanfaren einer von noch so vornehmen Gästen gehaltenen Tafel oder zu Polkas und Kontretänzen zu bestellen. Die Instrumentalmusik hat, indem sie ihre Grenzen zu so gigantischen Verhältnissen ausdehnte, die Virtuosität ihrer Interpreten in einer Weise gesteigert, daß augenblicklich das Epitheton

„gut" in einem Orchester die Beseitigung handwerksmäßiger Spieler bedingt. In einem guten Orchester ist jeder Einzelne ein Künstler, und Jeder kann für den Kapellmeister von hervortretender Wichtigkeit sein. Namen wie Pfund (Paukist in Leipzig), des berühmten Müller (Kontrabassist in Darmstadt), Nabich (Posaunist in Weimar) zeigen genügend, daß selbst die undankbarsten Instrumente in jetzigen großen Werken eine Rolle behaupten, die ihren Spielern Gelegenheit giebt sich neuen verbreiteten Ruf zu erwerben. Unter solchen Umständen scheint es uns ebenso wenig am Platze, diese Künstler zu einer ihrer so unwürdigen Musik zu verurtheilen als die ist, welche man und unter welcher man in den Zwischenakten leidet, als ihnen Tafel- oder Tanzmusik zuzumuthen. Würde man nicht großes und gerechtes Erstaunen verursachen, wenn man den jungen Leuten, die in Rietschel's Atelier arbeiten, alles Ernstes den Vorschlag machen wollte, sie sollten ihren Broderwerb als Steinmetzen suchen, oder wenn man Schülern Kaulbach's Wände zu tünchen gäbe? Würden diese eine solche Beschäftigung der Entwickelung ihres Talentes günstig und würdig erachten?

Gutzkow hat uns die Ehre erwiesen, uns in einer Besprechung dieses Gegenstandes zu nennen und dabei vorauszusehen, daß wir uns für verpflichtet halten würden gegen einen Gebrauch zu protestiren, der nicht länger mit der Rücksicht übereinstimmt, welche man der Musik und den Musikern guter Theater schuldig ist, weil einerseits klassische Symphonieen, die dort abgehaspelt werden, ihre Frische für das Publikum einbüßen, dessen musikalische Empfänglichkeit sich in Unaufmerksamkeit und Gleichgültigkeit abstumpfen, und andererseits die Künstler nach einer Menge ebenso unaufmerksamer als indifferenter Wiederholungen das Feuer und die Verve verlieren müssen, die zu ihrer würdigen Aufführung nöthig sind.

Doch hat Gutzkow unsere Gedanken nur halb errathen. Er vergaß, daß Würde und Interesse der Literatur uns ebenso sehr am Herzen liegen, als die der Musik und daß, wenn wir uns so entschieden gegen das Fortbestehen des gegenwärtigen Sachverhalts aussprechen, es im Namen beider geschieht.

10*

Er setzt unsere Meinung im Voraus auf Rechnung des »esprit de corps«, und wir danken ihm dafür. Wir beschränken aber diesen Esprit nicht auf einen einzigen Zweig der Kunst: wir empfinden hier ebenso warm für die Literatur, wie für die Musik, ja wir wünschen den dramatischen Autoren nichts mehr als daß sie zu jeder ihrer Produktionen gute Musik finden möchten, Musik, die man mit Vergnügen spielen und hören kann. Es hieße den »esprit de corps« kleinlich auffassen, wollte man ihn mit Kirchsprengel-Interessen oder mit Regiments-Eitelkeit verwechseln. Wir alle, die wir unter das Banner der Kunst geschart sind, gehören demselben Korps an und sollten uns dessen rühmen, wenigstens eben so sehr, als die anderen, bei denen diese Tugend weniger selten vorkommt, als zur Zeit noch bei uns.

Wir wissen gar wohl, daß Viele überrascht sein werden von den Musikern so dringend und ernst die Abschaffung eines Mißbrauchs gefordert zu sehen, welche kraft der Sache selbst ohnedies bald beendigt sein wird. „Was hat die Würde der Kunst damit zu thun?" werden sie fragen. „Warum soll die Musik nicht zur Ausfüllung der Zwischenakte des Drama's dienen? Ist sie nicht selbst immer und überall ein Zwischenakt? ein Zwischenakt zu unseren Beschäftigungen? ein Zwischenakt für unseren Ennui? ein Zwischenakt für unsere Arbeiten? — bildet sie nicht Zwischenakte für alle Fälle und Vorfälle in unserem Leben?!" Und was sie da von der Musik sagen, denken sie von der Kunst im allgemeinen. Für sie bedeutet Poesie und Literatur und alle Kunst nicht mehr und nicht weniger als einen Zwischenakt, und sie werden nicht begreifen können, warum wir uns gegen die Mißstände der Zwischenakte in ihrer jetzigen Form erklären; sie werden sich fragen, warum wir nicht zugeben, daß die Kunst im Kleinen bleibe, was sie im Großen sei? Und gerade gegen diese Anschauungsweise thut es uns allen Noth, uns Literaten, Musikern und Künstlern, daß wir uns erheben!

Die Kunst ist mehr als ein Zwischenakt im menschlichen Leben.

Sie hat eine höhere Mission als unseren flüchtigen Vergnügungen, unseren frivolen Erholungen, unseren gemeinen Aventuren,

den Komödien unseres Neides, unserer Habgier, unseren tausend Nichtigkeiten zum Schmucke, zum Anhängsel zu dienen.

Wenn ihr nicht gegeben ist das Gute zu lehren, so erweckt sie doch die Liebe zum Schönen. Wer aber das Gute nicht ehrt und das Schöne nicht aufnimmt, hegt meistens einen verborgenen, aber beharrlichen Hang sie zu erniedrigen.

Es ist Sache der Künstler, als Vertreter der Kunst allem entgegen zu wirken, was ihre höhere Ausübung schädigt, und alles zu vertheidigen, was zur Ausdehnung ihrer Wirkung beizutragen vermag; denn indem die Kunst, dem Besten des Menschen ihre unmittelbare Weihe verleiht, trägt sie durch Läuterung und Veredlung seiner Gefühle, durch die Achtung und Schätzung seines besseren Ich, das sie ihm fühlbar macht, dazu bei, ihn zur Ausübung des Guten und Schönen zu kräftigen.

Um das Gesagte zu resümiren, wiederholen wir: daß nach unserer Meinung die speciell für ein Drama komponirte oder kombinirte Musik der Verantwortlichkeit des Kapellmeisters anheimfällt, daß ihr die nöthigen Pausen vorhergehen oder folgen müssen, um dem Publikum die unentbehrlichen Ruhemomente zu gönnen, und endlich, daß ihr Programm auf dem Theaterzettel anzuzeigen ist.

In jedem anderen Falle verschone man die Orchesterkünstler der Oper mit ihr und ersetze sie durch Militärmusik oder durch Orchester der Ball- und Promenaden-Koncerte.

Sollten letztere nicht immer disponibel oder vorhanden sein, so erlauben wir uns den Theater-Intendanzen und Direktoren den Vorschlag zu machen, eines jener Instrumente zu acquiriren, welche man schon seit vielen Jahren in Wien zu außerordentlicher Vervollkommnung gebracht hat und die auf der jüngsten pariser Ausstellung in großer Vortrefflichkeit zu finden waren, um in Soiréen und Bällen Monsieur Musard Konkurrenz zu machen. Es sind dies ganz enorme Leierkasten mit einer Menge Walzen, welche allen möglichen Liebhabereien des Publikums für Melodien à la mode Genüge leisten. Es wäre nicht das erste Mal, daß die Mechanik unseren Verlegenheiten abhülfe, indem sie die Arbeit des Menschen durch die sinnreichen Wunder ihrer Erfindungen entbehrlich machte:

warum sollte sie, die sich der Industrie schon so außerordentlich förderlich und dienstlich erwiesen, nicht auch der Kunst mit ihren Wohlthaten zu Hilfe kommen? warum sollte nicht etwa auch für die Kunst einmal der Dampf das seinige thun? Gewiß, die Dampf-Musik könnte nicht maschinenmäßiger klingen als die, welche wir durch sie zu ersetzen wünschen!

Solche Hofleierkasten würden den Nutzen haben, die Orchesterplätze für das Publikum zu gewinnen und zugleich die kostspielige Orchester-Beleuchtung zu sparen. Also: große Ersparnis und Befriedigung aller Erfordernisse! Man befürchte nicht, daß ihre zu schnelle Abnutzung den ökonomischen Vortheil beeinträchtigen oder daß sie die verlangten ästhetischen Lufterschütterungen nicht in gehörigem Maße bewerkstelligen würden: man hat deren in großen Ball- und Speisesälen vornehmer Herrschaften Jahre lang mit vollkommener Gleichmäßigkeit funktioniren sehen, wobei es natürlich nicht an Abwechselung fehlen konnte, weil man ja nur eine neue Walze zu bestellen brauchte, um neue Musikstücke zu haben. Wir selbst sind schon von ihnen vollständig getäuscht worden; wir glaubten die Bravour der gefeiertsten Virtuosen im Vortrag ihrer Koncertphantasieen und Salonstücke zu bewundern — so präcis und vortrefflich klangen die Stücke —, während es in Wahrheit der Leierkasten war, den wir hörten. Wir halten uns daher für befugt, diesen Vorschlag den Interessenten angelegentlich zur Beachtung zu empfehlen. Für eine verhältnismäßig geringe Ausgabe wird die Theaterkasse über eine beträchtliche Anzahl Billete mehr zu verfügen haben, die Liebhaber von Zwischenaktsbrummerei können nach Wunsch bedient werden, und die unglücklichen Musiker laufen nicht länger Gefahr die Skala von Gutem zu Mittelmäßigem, von Mittelmäßigem zu Stümperhaftem hinabsteigen zu sollen.

XIV.

Mozart.

Bei Gelegenheit seiner hundertjährigen Feier in Wien.

1856[1]).

Das hundertjährige Jubiläum der Geburt Mozart's tritt immer näher heran, und im Norden wie im Süden, überall, wo „die deutsche Zunge klingt", wird dieser Tag, an welchem das geistige Bild eines Mannes, dem Deutschlands Walhalla mit Stolz ihre Pforten geöffnet, herrlicher und gleichsam festlich geschmückt uns entgegentreten wird, feierlich begangen. Sicherlich, in jeder Stadt, so klein sie sei, wo aber ein Theater oder ein Gesangverein wenn auch mit schwachen Kräften besteht und diese es nur irgend erlauben, wird man dieselben zu einer möglichst würdigen Feier des großen Genius verbinden, welcher seit drei Menschenaltern alle Theater und Gesangvereine seines Landes mit seinen Werken bereichert und mit ihnen Tausende und aber Tausende von Menschen erfreut und entzückt hat.

Es ist eben so natürlich wie anzuerkennen, daß gerade in Wien, dieser Residenzstadt, an welche Mozart sich mit so ausschließlicher Vorliebe gefesselt fühlte, daß diese alle Verlockungen eines persönlichen Interesses — zu deren Berücksichtigung seine oft betrübenden Lebensverhältnisse ihn wohl berechtigt haben würden — aufwog und ihn bestimmte selbst große Anerbietungen auszuschlagen,

1) Auf Einladung des Magistrats der Stadt Wien leitete Liszt die Koncerte der wiener Mozart-Feier am 27. und 28. Januar 1856.

D. H.

um ihr ungeschmälert die Erbschaft seines ganzen Ruhmes zu hinterlassen — es ist gewiß eben so natürlich wie anzuerkennen, daß gerade in Wien sein Andenken mit größerem Aufwand und größerem Glanz gefeiert wird als irgendwo anders und daß die Behörden der Kaiserstadt eine seinem Genie von Rechtswegen gebührende Feier, deren Bedeutung durch die damit verbundene einstimmige Bewunderung und Verehrung für den Verherrlichten noch erhöht wird, unter ihren Schutz genommen haben.

Hundert Jahre sind erst dahin gegangen, seit Mozart das Licht der Welt erblickt hat. So verschieden auch die Gesichtspunkte bezüglich der Richtung sein mögen, welche die Kunst nach ihrer so schnell gediehenen, nur diesen Zeitraum umfassenden Entwickelung in Zukunft zu verfolgen haben wird, so berechtigt selbst der von verschiedenen Seiten erhobene Protest gegen den Mißbrauch erscheinen mag, welchen ein fanatischer der Vergangenheit gewidmeter Kultus mit sich führt, dessen abergläubische Abgötterei nur dazu beiträgt eine heftige, der Autorität der Meister mehr als die kühnsten Neuerungsversuche schadende Opposition zu nähren — denn schließlich sind letztere doch nur eine Weiterentwickelung der von jenen betretenen Bahnen —: alle vereinigen sich, so bald es gilt den Meister zu verherrlichen, welcher von allen Musikern der glücklichste und kühnste Erfinder seiner Zeit war, welcher mit dem größten Erfolge schöpferisch zu gestalten, zu entdecken, zu erneuern wagte und mit jedem neuen Versuch sein Ziel erreichte.

Allerdings — die bitteren Erfahrungen aller Edeln und Kühnen, die einer Avantgarde des Fortschrittes gleich die gefahrvollsten und schwierigsten Posten besetzen, blieben auch ihm nicht erspart — so wenig erspart, daß man sich fragt, ob sie nicht vielleicht dazu beigetragen haben ein so kostbares Leben zu verkürzen. Man muß die Schmerzen und Wonnen des schaffenden Künstlers — seine Misère — kennen und erfahren haben, um zu begreifen, was auch er, dieser jetzt von allen bewunderte große Meister, zu leiden hatte. Hier zerrissen die Künstler seine Quartette als „unspielbar“; dort sagte man: „zuviel Schwierigkeiten, zuviel Noten“! Bald wurde ihm die Partitur seines „Don Juan“ mit der Zumuthung zurückgeschickt die

„harmonischen Fehler“ zu korrigiren, bald war er genöthigt sich den Forderungen eines Schikaneder bei der Komposition seiner „Zauberflöte“ anzubequemen. Wie jedes große Genie, mußte auch er zur Erfüllung seiner Mission leiden und dulden, doch ohne das tröstende Beispiel einer wenn auch späten, aber unausbleiblichen Gerechtigkeit vor Augen zu haben, welche die Nachwelt den wahrhaften Überzeugungen, der Standhaftigkeit, den Anstrengungen und gewissenhaften Arbeiten der Künstler früher oder später immer doch angedeihen läßt.

Welcher Musiker stimmt nicht mit ganzer Seele ein bei dem Triumph dieses Genies, dem wir den größten Theil dessen, was wir als Musiker sind, zu verdanken haben, — dieses Meisters, der vor allen anderen mit der größten Fülle, dem staunenswerthesten Reichthum, der wunderbarsten Elasticität, der herrlichsten Verbindung der verschiedensten, sogar oft einander sich ausschließenden Eigenschaften, mit der schönsten Harmonie von Adel und Grazie, von Erfindung und Kombination, von Leidenschaft und Beherrschung, von Majestät und Zartheit begabt war?

Die Vielseitigkeit seines Genies hat sich auf alle Zweige der Kunst erstreckt, selbst die Virtuosität nicht ausgenommen, welche er im Verhältnis zu der damaligen Technik bis zur höchsten Höhe steigerte — ein Verdienst, das bei der Feier seines Andenkens nicht mit Stillschweigen übergangen werden darf. Kann seine Virtuosität auch nicht mehr unmittelbar von uns empfunden werden, so besitzt sie dennoch einen Antheil an dem Einfluß, den Mozart auf seine Zeitgenossen, sowie auf seine Nachfolger ausgeübt hat. Für Beethoven, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Spohr und andere war sie ein Vorbild, wie er ein solches für sich in Bach und Händel gefunden hatte. Hierin liegt zugleich ein Beweis, daß ebenso, wie ein Komponist das Bedeutendste hervorbringen kann, ohne auch die Gaben des ausübenden Künstlers zu besitzen, er mit denselben der anderen nicht verlustig geht und daß umgekehrt das Genie des reproducirenden Künstlers, trotzdem es das Geschaffene zum Ausdruck bringt, sehr wohl mit dem Genie des Schaffens vereinigt auftreten kann.

Die überströmende Quelle seiner Phantasie, welche während der kurzen Spanne seines Lebens der Kunst so zahlreiche Schätze hinterlassen hat —, die unerschöpfliche Verve seiner poetischen Ader, welche weit davon entfernt durch ihre Ergiebigkeit zu verarmen und zu versanden, im Gegentheil während ihres Ausbreitens noch höher schwoll —, das Glück, mit dem er jeden von ihm berührten Zweig der Kunst zu einem bemerkenswerthen Fortschritt entfaltete und gleichsam wie mit einem Zauberstab fast dürre Aeste in Stämme voll frischen Saftes und Lebens verwandelte, so daß sie plötzlich zugleich Blumen und Früchte hervorbrachten wie der Balim-Gasan-Baum von Malabar, der ein Gegenstand der Anbetung und Pilgerschaft für die Eingebornen, von seinem ersten Emporsprossen an Blüthe und Frucht nebeneinander ohne Ende trägt —, sein rasches psychologisches Verständnis, seine beständige Objektivität, sein divinatorischer Blick in Wahl und Verwendung der Mittel —: alles das bezeichnet Mozart als eines der Wesen, welche die Natur in einer Feierstimmung aus ihren schönsten Stoffen schafft, hier so herrlich geschaffen hatte, daß man angesichts der Tragweite der Intelligenz dieser Wesen an den Mythus der Griechen glauben möchte, welcher sie über die anderen Sterblichen einer höheren, der Gattung der Halbgötter, einreihte.

Mozart's unendliches Verdienst um die Kunst, welches alle übrigen zusammenfaßt, besteht in ihrem Einpflanzen in das sociale Leben, so daß sie fortan als ein Element der geistigen Bildung die Kluft ausfülle, welche die gelehrte von der naiven Musik trennte; es besteht in der innigen Verschmelzung und Vereinigung der Melodie, dieses instinktiven Naturerzeugnisses des musikalischen Volksgeistes, mit der Harmonie, dieser durch hundertjährige Arbeit unserer Meister ruhmvoll geschaffenen Wissenschaft.

Letztere lief Gefahr, der hundertblätterigen Gartenrose gleich, in ihrer reichen Schönheit unfruchtbar zu bleiben. Mozart fand das Geheimnis ihr die Fruchtbarkeit des bescheidenen Haideröschens mitzutheilen. Wie Faust fühlte die Harmonie das Vermodern in dem Bücherstaube und dem Dunkel ihrer Werkstätte: Mozart gab ihr eine zweite Jugend, weise und erfahren, aber frei in allen ihren

Wegen und Bewegungen — eine Jugend, der weder das Plötzliche der Laune und die Üppigkeit der Phantasie noch der Übermuth natürlicher Lust, weder die reinen Empfindungen des Herzens noch die Rührung der Unschuld, weder der großartige Traum lebendig erregter Einbildungskraft noch die muthvolle Energie ihrer Durcharbeitung fehlt. Mit Mozart beginnt ein neues Zeitalter für die Musik, jene Zeit des sinnlichen Wohlklangs und Genusses im Verein mit glänzenden Thaten, jene so reizvolle Zeit, wo der Gedanke im Besitz seiner ganzen Reife noch den Hauch seiner Jugendfrische trägt.

Niemand ist mehr berechtigt ein allgemeines Freuden- und Dankfest gegen die Vorsehung, welche in ihm der Kunst ein so kostbares Geschenk gemacht, hervorzurufen als er. Freuen wir uns der Verherrlichung seines Gedächtnisses — freuen wir uns ihrer, wie es im Alterthum die Ahnen aller Bildung des Geistes thaten, wenn sie in Gleichstellung aller derjenigen, deren Genie die Grenzen ihres Wissens, ihrer moralischen Genüsse, ihrer Suprematie über die rohen Elemente, ihrer Macht über die Schwäche und Unwissenheit der Barbarei erweitert hatten, die Philosophen, die Gesetzgeber, die Poeten wie die Musiker so hoch ehrten, daß sie alle unter die Zahl der „Wohlthäter der Menschheit" versetzten! Und je mehr dieser früheren Zeit eine Periode entgegensteht, in welcher die Civilisation sich nicht mehr damit begnügt der Geschichte die Reihe der Könige und Eroberer, die Ursachen und Erfolge der Kriege und Schlachten, das Stürzen und Entstehen der Dynastien und Reiche, das Ringen und Zucken der Völker, die guten und bösen Geschicke dieser Regierung, die Sanftmuth und Güte jener Herrscher zu diktiren, je mehr sie Gewicht auf die Kulturgeschichte der Nationen legt, je mehr sie sich verpflichtet fühlt den Ursprung der heilbringenden Entdeckungen aufzusuchen, Schritt für Schritt den langsamen und unsicheren Fortgang jeder neuen Idee, jeder auf dem Gebiete der in unserer Zeit so fruchtbaren Wissenschaften und so herrlich neu erblühenden Künste gemachten Eroberung zu verfolgen, je mehr sie Sorge trägt die Namen und Thaten derjenigen zu verzeichnen, welche die menschliche Herrschaft über die Gewalten der Natur erweitert,

die Industrie bereichert, den Handel belebt, der Poesie und Literatur einen neuen Aufschwung gegeben, die Künste befruchtet haben: desto mehr haben wir Ursache von dem erhabenen Schauspiel, welches sich unserem Auge darbietet, ergriffen zu sein, wenn so viele Tausende des deutschen Volkes Zeugnis ablegen von der Größe des Mannes, der, wie Plato, den Namen „der Göttliche" erhalten hat.

Möchten in einem so schönen Augenblicke sich alle Herzen vereinigen, um den Ruhm des Einen zu preisen, ohne den keiner von uns das hätte werden können, was er ist! Möchten in der Kunstgenossenschaft zum wenigsten alle Partei-Interessen schweigen! Möchten alle Meinungsverschiedenheiten aufgehen in der Entrichtung unserer gemeinsamen Schuld an dieses strahlende Genie!

Ja, möchten bei dieser Zusammenkunft so vieler Künstler, von so verschiedenen Gesichtspunkten aus sie auch immerhin das Dereinst der Kunst, das Ziel ihres Strebens und die Mittel es zu erreichen ansehen mögen, möchten bei der großen Feier dieses Tages, welcher wie ein Anfang einer der glänzendsten Kunstperioden gemahnt, alle Feindschaften aufgehoben sein wie während eines Gottesfriedens!

Für jeden, der in der Musik die unmittelbarste Offenbarung der menschlichen Empfindung, die ausdrucksvollste Sprache, die tiefste Enthüllung unseres innersten Wesens sieht, wird diese Apotheose des Musikers, der als der berufenste auch am meisten zu der Mission beigetragen hat seine Kunst, indem er sie mit der Poesie und den Wundern des Lebens durchdrang, von hieratischer Steifheit zu befreien, ein Ereignis, ein Festtag sein — für die Künstler insbesondere ein Ereignis, um Hoffnung, Muth, Eifer, Beharrlichkeit sowohl derer anzufeuern, welche seine Fußtapfen suchen, die Form seiner Werke wiederholen und den von ihm zurückgelegten Weg von neuem betreten, als auch derer, welche sein Vorbild darin erblicken, daß sie gleich ihm auf das Vorhandene bauend in noch unbetretene Regionen vorzudringen suchen: Mozart, obwohl auf den Bahnen seiner großen von ihm wie Giganten angestaunten Vorgänger wandelnd, hat es als seine Aufgabe empfunden sich nicht auf die Nachahmung ihrer Stile zu beschränken, sondern neue Elemente, neue Formen und neue Ausdrucksweisen in der Kunst zu gewinnen.

Gegenüber den Manifestationen, welche bei den verschiedensten öffentlichen Jubiläumsfeierlichkeiten hervortreten, läßt sich annehmen, daß keine so ausschließlich aus der Sympathie des Volkes hervorgehen, als die ihren Dichtern und Künstlern gewidmeten. Vor diesen freundlichen Majestäten, vor diesen erhabenen und feierlichen, aber friedlichen und sanften Schatten, die keine Furcht einflößen, zu keiner Verstellung zwingen, streuen weder Kleinmuth noch Schmeichelei ihren Weihrauch neben den Huldigungen der wahren Begeisterung und glühenden Bewunderung. Da findet sich keine falsche Münze in dem Tribut, welcher ihrer Hoheit gezollt wird. Hier sind alle Huldigungen frei — darum rein.

Gunst kann solche Feste begleiten, befohlen können sie von niemand werden. Sie stehen in keinem Zusammenhange mit den Interessen irgend einer Autorität, und keine Macht sucht oder findet hier einen Vortheil. Von keiner Special-Meinung abhängend sind sie der unmittelbare Ausdruck der allgemeinen Sympathie für einen großen Namen, der Achtung, welche derselbe jedem einflößt, der Gedanken und Erinnerungen, welche sich an denselben knüpfen, eine Bezeugung der Dankbarkeit, welche in gleichem Maße von allen Klassen der Gesellschaft empfunden wird.

Diesen Ovationen gegenüber muß erwähnt werden, daß, obwohl schon in den ältesten Zeiten der Gedanke lebendig war berühmten Männern ein öffentliches Zeugnis der Verehrung eines ganzen Volkes durch Statuen oder Monumente, sei es auf Kosten der Regierung, der Gemeinde oder durch freiwillige Beiträge darzubringen, doch nur aus Deutschland der schöne Brauch herstammt durch edle Erinnerungsfeste ihr Andenken noch innerlicher und ergreifender zu befestigen. Solche Festlichkeiten, weit entfernt den nicht minder schönen Brauch der Errichtung von Denkmälern zu verdrängen, regen solche vielmehr oft an und rufen eine Bevölkerung auf zu ihrer Erfüllung beizutragen — eine Gerechtigkeit, welche somit Deutschland, indem es auf doppelte Art den Beweis seiner Liebe und Achtung für die großen Geister darlegt, die ihre Zeit erleuchtet und die Literatur und Kunst ihres Vaterlandes zur Blüthe gebracht haben, sich selbst widerfahren läßt. Denn in Wahrheit: Germania kann stolz

des Glanzes sich freuen, den beide in letzterer Zeit auf ihrem Boden erreicht haben.

Wohin auch unser Blick fallen mag: auf die abstrakten oder die Naturwissenschaften, auf die philosophischen, historischen und archäologischen Forschungen und Studien oder auf die Poesie, Musik, Malerei, Skulptur— sie haben sich alle während des letzten Jahrhunderts an deutscher Größe bereichert, und mit Recht kann sich dieses mit den bedeutendsten und glänzendsten Epochen der Geschichte messen. Kein Feld der Thätigkeit des menschlichen Geistes wurde vernachlässigt; jedes derselben ist mit fruchtbaren Gedanken besäet worden; Schulen bildeten sich unter berühmten Lehrern und wurden berühmt; und je mehr das Jahrhundert sich gegen sein Ende neigt, desto mehr Säkularfeste wird Deutschland zu Ehren derjenigen seiner Söhne zu feiern haben, welche ihm so große Ehre brachten. Die letzten Nachklänge des Dürerfestes, welches so großartig von einem König, den man den Patron der bildenden Künste nennen möchte, unterstützt wurde, des Gutenberg-, des Goethe-, des Bachfestes — letzteres durch ein Unternehmen verewigt, welches sein ganzes Wirken umfassend vergegenwärtigt[1] —, sind noch nicht ganz verhallt, und schon sehen wir den Augenblick herannahen, wo man andere Gelehrte, andere Dichter, andere Künstler feiern wird, die nicht weniger zum deutschen Ruhme und zu seiner Bedeutung für die europäische Kultur beigetragen haben.

Ist es schon schön, erfreuend und erhebend zu sehen, daß man der bedeutenden Männer an dem Orte ihrer Geburt oder ihrer schöpferischen Thätigkeit gedenkt: wie viel mehr ist nicht in der Allgemeinheit dieser Kundgebungen der Beweis einer großen geistigen Bildung zu erkennen! Denn gleichzeitig finden sie in den Hauptstädten aller deutschen Lande statt, nehmen alle disponiblen Mittel zu besonders hervorragenden Aufführungen oder Feierlichkeiten in Anspruch, erwecken alle Sympathien, appelliren mit Erfolg an Geldmittel und Mitwirkung aller Kräfte, beschäftigen die Phantasie Aller,

---

1) Die Herausgabe sämmtlicher Werke von Bach durch die „Bach-Gesellschaft“.

übertragen sich von dem Gebiete einer Kunst auf das einer anderen [1]), zwingen die Indifferenz und Sparsamkeit sich dem allgemeinen Streben anzuschließen und reißen — eine Art elektrischer Kette — Ernste und Leichtsinnige, Wissende und Unwissende mit fort zu thätiger und begeisterter Theilnahme. Deutschland gebührt der Ruhm, die Initiative solcher weit verbreiteter Huldigungen, welcher sicherlich alle civilisirten Völker folgen werden, ergriffen zu haben.

Für die Musiker hat die Feier eines hundertjährigen Jubiläums ein um so größeres Gewicht, als ihre Werke nicht wie die der Malerei und der Skulptur ein vorher und für immer bestehendes Urbild oder Vorbild idealisiren und nachbilden, und darum auch nicht, wie diese, nach bestimmten, unwandelbaren Gesetzen, welche wenigstens eine relative Gerechtigkeit in den Urtheilen der Zeitgenossen erzwingen können, zu beurtheilen sind.

Wenn ein Maler oder Bildhauer in der Weise und in dem Gesichtspunkte, von welchem aus er die Natur auffaßt und poetisirt, vereinzelt dasteht, so bleibt ihm doch immer die Möglichkeit wahr zu sein und für die in seiner Kunst fest gehaltene veredelte und geläuterte Wahrheit gebührende Achtung von seinen Zeitgenossen zu verlangen.

Ganz anders steht es in der Musik.

An keinen gegebenen Vorwurf gefesselt entspringt sie aus keiner absoluten Wahrheit, aus keiner materiellen Realität; sie hat keine unveränderlichen Gesetze, wie die der Perspektive [2]), keine unvermeidlichen Vorschriften, wie die der Anatomie. Im Gegensatz zu den plastischen Künsten, wo diejenigen die größten Meister sind, welche

---

1) M. von Schwind malt für die Festlichkeit in Salzburg zu Ehren Mozart's ein Bild, welches die „Zauberflöte" in derselben Weise wie das „Aschenbrödel", welches letzten Winter so großen Erfolg hatte, behandelt. Desgleichen hat Gasser eine Skizze zu dem projektirten Mozart-Monument für Wien entworfen.

2) Wir führen beiläufig an, wie wenig „unveränderliche Gesetze" es in der Kunst giebt. Selbst Rafael in seiner Sixtinischen Madonna hat sich durchaus nicht an die Perspektive gehalten; denn es wurde bemerkt, daß die drei Gruppen, aus denen das Bild besteht, obwohl in verschiedene ideale Höhen gestellt, doch alle drei im Niveau genommen sind.

dem ewigen Vorbilde am nächsten kommen, sind es in der Musik gerade diejenigen, unter deren Einfluß sie immer neues findet. Sie schafft unaufhörlich durch die Vermittlung derselben neue Formen, welche, sei es nun in langsamer Fortentwicklung oder in jäher Umwälzung, einander folgen und sich ersetzen. Ihre Wahrheit hat keinen außer ihr liegenden Vergleichungspunkt: sie ist abgeschlossen in sich selbst, sie bestätigt sich durch sich selbst; sie ist nicht absolut und unveränderlich: sie ist relativ zur Seele ihrer Hörer und folglich: eben so veränderlich, wie die moralische Stimmung der verschiedenen Geschlechter, Völker und Zeiten.

Für die einen liegt die Wahrheit der Musik in Größe und Erhabenheit, für die anderen in Gewalt der Leidenschaft; andere erblicken sie in süßer Sentimentalität und wieder andere in üppiger Sinnlichkeit oder im Sprühen des Geistes oder in sinnreicher und unterhaltender Abwechselung.

In allen diesen wesentlich verschiedenen Richtungen können sicherlich die Bedingungen der Begeisterung, der Erfindung, der Individualität, des Ausdrucks, der Faktur gefordert und erfüllt werden. Die Achtung der Künstler für die Meister aller Schulen ist unabhängig von der Gunst, die sie periodisch von dem Publikum erfahren. Aber die Popularität, dieses Lebensprincip der Musik, ohne welches sie in einen dem Schlaf des „Dornröschen" ähnlichen Scheintod versinkt, ist abhängig: sie entsteht nur aus jener Sympathie und Bewunderung, die mit den Klängen einer geliebten Leier alle Herzen erschließt und die Menge anzieht.

Demnach ist unsere Kunst sowohl einerseits durch die von anderen Zeiten, Anschauungen und Gefühlsweisen in ihrem poetischen Ideal bestimmten Veränderungen, als auch andererseits durch die Vermehrung ihrer materiellen Mittel, durch den Fortschritt der Virtuosität — er ist für sie dasselbe, was das Wachsen des Körpers und das Zunehmen der physischen Stärke für die Gesundheit des Menschen ist — einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen, bei welchem Übergangsperioden zwischen den Autoren, welche entgegengesetzte Stile zum höchsten Grade der Vollendung und Macht ausbildeten, unvermeidlich sind.

Es ist vielleicht ebenso unnütz zu wünschen, wie unmöglich zu erreichen, daß diese wichtige Umbildung der Gefühle, deren Widerhall man in der Musik sucht, sowie des Geschmacks an den mit ihnen übereinstimmenden Formen ohne lebhafte Kämpfe, ohne Opposition, ohne gegenseitiges Überbieten der betreffenden Forderungen vor sich gehe.

Jeder große Komponist — erweist er sich als solcher nur dadurch, daß er sich über die Sphäre der Epigonen durch Neuheit, Originalität und Individualität erhebt und zugleich dem ethischen und poetischen Charakter seiner Epoche entspricht — ist bestimmt die Dämme aller „Gewohnheiten", welche wie dichtgedrängte Schafherden das Fortschreiten hindern, zu durchbrechen, andere Gebiete als die schon sattsam ausgebeuteten zu betreten, eine andere Darstellungsweise als diejenige zu finden, welche als unübertreffliches Muster nur für das stereotype Anstaunen des großen Haufens mittelmäßiger Musiker, unfruchtbarer Ästhetiker, unwissender Dilettanten, eingebildeter Kunstkenner, insbesondere für diese letzteren besteht, deren eigene Unfähigkeit über den wahren Werth und über die Bedeutung der verschiedenen Kunsttendenzen zu urtheilen, sie natürlich darauf verweist, sich auf Namen von bereits festgestelltem Rufe und unbestreitbarer Solidität zu berufen. Der große Komponist — außer dieser rein künstlerischen Konjunktur steht er noch beständig im Kampf mit der in allen Schattirungen und Graden sich hinter allerlei Masken und Heucheleien versteckenden Eifersucht, mit einem verstockten Skepticismus, mit unversöhnlichem Neid, welche alle drei weder Achtung vor der Misère eines arm- und mühseligen, dem edelsten Berufe gewidmeten und von diesem aufgeriebenen Lebens haben, noch überhaupt durch seine hervorragende Stellung oder die allgemeine Anerkennung seines großen Talentes im Schach gehalten werden. Wie könnte er hoffen, ohne bitteren Streit schon bei Lebzeiten vollständig anerkannt zu werden! Sind seine Eigenschaften derart, daß sie die strenge Absperrung der ästhetischen Mauthbeamten hervorrufen: so wird man behaupten, die „Verirrungen seines Genies würden ihm nie gestatten das Sanctum Sanctorum der Klassicität zu

erreichen"; erlangen sie aber trotz aller Dekrete der hochlöblichen Kritik einen Erfolg der Mode und der Tagesgunst, so zwängt man sie in die Kategorie „ephemerer Berühmtheiten", zu denen sie doch eben so wenig gehören, als der Ausspruch jener Ästhetiker ein wahrer ist.

O, dieses Loos eines großen Komponisten! Er mag auftreten, wie er will — in seiner socialen Stellung als Millionär oder als Besitzloser, als Verfolgter oder als ein von Huld und Protektion Getragener: stets wird er die Zielscheibe absurder Forderungen und Angriffe sein. Neidisch auf sein Genie oder seine äußeren Errungenschaften, auf den Erfolg, der ihm zu Theil geworden ist oder vielleicht richtiger: der ihm hätte zu Theil werden sollen, wird man von ihm Dinge fordern, welche mit dem Wesen seiner Individualität, seines Talentes, seines Genies unvereinbar sind. Besitzt er Tiefe, so wird man ihn „dunkel", „verworren", „ungenießbar" finden; besitzt er Glanz, so wirft man ihm seine „Oberflächlichkeit" und „Effekthascherei" vor; zeigt er sich leidenschaftlich, so stempelt man seine „Ruhelosigkeit" zum Verbrechen; ist sein Naturell sanft und träumerisch, so nennt man es „fade" und „flach"; gestalten sich seine harmonischen Kombinationen gigantisch, dann ist er ein „Mörder der Melodie"; sind seine Melodien lebendig rhythmisirt und scharf accentuirt, so nennt man sie „frivol" und „sinnlich".

Erst, wenn dieser unheilbare Skepticismus und diese nicht zu besänftigende Eifersucht durch das Dunkel eines Leichensteines bedeckt sind, betrachtet man die Werke des Dahingeschiedenen in ihrem rechten Lichte. Anfangs nähert man sich ihnen mit Schüchternheit, war er glücklich genug die Kunst einen großen Schritt vorwärts thun zu lassen, auch wohl mit einem solchen Crescendo des Enthusiasmus, daß sein Thermometer zu hoch steigt, um nicht später wieder sinken zu müssen, selbst dann, wenn er nicht höher gestiegen als das allgemein geistige Diapason seiner Epoche. Der hundertjährige Geburtstag eines großen Musikers fällt meistens in eine Zeit, in der sich nach und nach die unvermeidlichen Wogen des Für und Wider beruhigt und die Schwankungen sich ausgeglichen

haben, welche sein Ruhm einerseits durch die Böswilligkeit derer erdulden mußte, die seinen Werken darum keinen Geschmack abgewinnen konnten, weil diese ihren mit dem Stil früherer Meister aufgewachsenen und groß gewordenen Ohren zu fremdartig klangen, oder auch weil sie nicht gesonnen waren aufrichtig ein Talent anzuerkennen, das sie überflügelte, verdunkelte und überflüssig machte — andererseits durch den lauten Beifall der Koterie und der sich neben einen kaum geschlossenen Sarg drängenden Panegyriker, die auf ihr eigenes Antlitz einige der ihn umgebenden Strahlen lenken wollen, sich gleichsam mit der Unfähigkeit ihres Schaffens hinter seinem Todtengeleit verschanzen und ihre Existenz zu befestigen suchen, indem sie sich zu Klienten eines durch den Tod heilig gesprochenen Patrons aufwerfen. Dieser ganze Ameisenhaufen persönlicher Rücksichten und Rücksichtslosigkeiten, von denen wir nur einen kleinen Theil erwähnten, ohne des so wichtigen Spieles der kommerciellen Interessen, welche nicht minder ihr volles Gewicht in die Wagschale des künstlerischen Ruhmes werfen und deren Defensive und Offensive sich nur mit Hilfe der Zeit auflösen, besonders zu gedenken, dieses ganze Gewebe von bekannten und unbekannten Ursachen und Wirkungen, in dessen Verwickelung der Zufall am Ende über die mehr oder weniger verdienten Erfolge neuer Autoren entscheidet, verschwindet gänzlich nach einer Reihe von Jahren.

Schweigen folgt auf den Lärm in den Korridoren und Vorzimmern des Ruhmes.

Unwissenheit, Eitelkeit, Vorurtheil verlieren das Recht einen Namen zu berühren, der entweder in das Dunkel der Vergessenheit sinkt oder sich mit den Strahlen der Unsterblichkeit krönt.

Aus den Nebeln, Wolken und Stürmen, welche sie bis dahin verhüllten, tritt allmählich die Gerechtigkeit.

Von dem Arbeiter, der zur Furchung des geweihten Ährenfeldes der Kunst berufen war, fordert sie keine andere Rechenschaft als die über das ihm anvertraute Pfund. Sie erwartet keine von ihm zurückgehaltenen Verdienste und verlangt nicht mehr und nicht weniger, als daß er die ihm anvertraute Mission erfüllt habe. Nur

darauf bedacht prüfend die Eigenschaften zu wägen, von denen jeder seine Garbe binden kann, läßt sie nach der Dämmerzeit ihre Sonne aufgehen, so daß alle Augen erschauen können, was dem schärfsten Auge zuvor nur Ahnung war.

Nicht nur dem Künstler bringt dieses Gewinn. Ebenso, wie jeder Einzelakt der Gerechtigkeit nicht allein dem zu Gute kommt, zu dessen Gunsten er ausfällt, sondern der ganzen Gesellschaft, deren Grundsätze er befestigt, so ist auch die gerechte Schätzung eines Künstlers nicht nur ein Vortheil für ihn, sondern für die ganze Kunst. Sie erweitert damit ihre Grenzen und vermehrt ihr Vermögen: durch die Verschiedenheit des Schaffens ihrer Meister verliert sie nicht, sondern sich mehr und mehr ausbreitend entgeht sie der Einförmigkeit und dringt tiefer und tiefer, bildend und veredelnd ein in die verschiedenen Schachte der Gesellschaft.

Die oft sich wiederholenden Erinnerungsfeste haben für die Musik den wichtigen Nutzen, daß sie seitens der Nation und der Nationen eine allgemeine Kenntnis der verschiedenen Komponisten verbreiten, daß sie das besondere Interesse auf einen derselben lenken und dadurch bei vielen das Bedürfnis eingehenderen Studiums wecken. Angeregt liest man seine Biographien, man verfolgt seine Schicksale und wagt sich somit in das chronologische Labyrinth der Kunstgeschichte; man erfährt, was die Kunst vor ihm war und was sie durch ihn und nach ihm geworden. Man verlernt seine Werke von dem Standpunkt absoluter Übereinstimmung mit der Gefühlsrichtung der Gegenwart beurtheilen zu wollen und betrachtet ihn von dem Standpunkte aus, den ihm seine Zeit angewiesen hat. Das öffentliche Urtheil, auf diese Weise besser begründet, nähert sich mehr der Wahrheit und Gerechtigkeit, während zugleich der musikalischen Bildung ein Gewinn durch das Hören seiner Werke erwächst, welche bei solcher Gelegenheit mit besonderer Sorgfalt und mit außerordentlichen Mitteln zur Aufführung gebracht werden.

Letzterer Punkt ist besonders zu beachten. Denn die musikalischen Schöpfungen erfreuen sich leider nicht des gleichen Vortheils wie die Schöpfungen der bildenden Kunst, die, wenn einmal geschaffen, in

ihrer Vollendung unberührt dastehen und jeden Augenblick gesehen und bewundert werden können. Mißversteht und beurtheilt man sie falsch, so fällt kein Theil der Schuld auf sie: nur allein auf die Beschauer. Eine schlechte Aufführung eines musikalischen Meisterwerkes hingegen kann dieses so entstellen, daß die Hörer kaum für ihren Irrthum verantwortlich gemacht werden können. Die Musik kann keine Museen haben, die in jedem Moment für Jedermann offen sind und in denen man sich von der Wirkung dieses oder jenes Meisterwerks überzeugen und es somit nicht nur nach der unzureichenden Nachbildung durch den Stich, sondern in seiner ganzen Lebensfülle und Herrlichkeit studiren kann. Nicht allein also, daß ein Tonwerk nur während der kurzen Dauer einer Aufführung wirklich lebt, an das Licht kommt, aus dem Grabe der Manuskripte ersteht, um im Sonnenglanz der auf Erden Wandelnden zu erscheinen: es kann auch nur dann in seiner ganzen Wesenheit zur Entfaltung gelangen, wenn es von Künstlern zur Aufführung gebracht wird, die geistig befähigt sind es hinlänglich zu verstehen, seinen Inhalt unversehrt zu überliefern, es in eine lichtvolle Glorie zu stellen, wo alle seine Züge, seine Nüancen, seine ganze Physiognomie bestrahlt erscheint.

Die edle Dankbarkeit ganzer Völker, die sich mit Begeisterung um das Andenken eines Genies schaaren, das seinen Tribut an den großen Schatz eines der ganzen Menschheit gemeinsamen Reiches entrichtet hat, findet hier, wie in andern Fällen ihren Lohn in sich selbst. Und wenn die hundertjährige Jubelfeier eine höchste Ehre für den ist, dem sie gilt, so wird sie zugleich ein heilbringendes Element der Bildung und edlen Genusses für die Nation, welche sie begeht. Denn sie gewinnt ein tieferes Verständnis sowohl für den Genius, dessen Namen sie als kostbare Erbschaft verehrt, als auch für seine Werke, welche eine neue Periode in der modernen Kunst bezeichnen.

Allerdings werden die zahlreichen Zuhörer, welche sich am 27. Januar 1856 in ganz Deutschland zu allen Theater- und Koncerträumen drängen, diesen Lohn kaum mehr zu erwarten haben; **Mozart's** Name und seine Werke sind in einer Weise und Aus-

dehnung volksthümlich geworden, daß man den großen Feierlichkeiten wie Familienfesten beiwohnen wird. Und die Dirigenten der Aufführungen und Darstellungen werden keinen größeren Preis erringen können, als ihre Aufgabe eben so befriedigend zu lösen, wie so viele Künstler vor ihnen sie gelöst haben, welche mit Verständnis und Liebe die Interpretation von Werken leiteten, die an diesem Tage wieder und wieder der Bewunderung des ganzen Landes, dessen geistiges Eigenthum sie sind, an das Herz gelegt werden.

Personenverzeichnis.